МАСТАЦТВА

- «ТЭАРТ»: ТВАРЫ І МАСКІ
- ФОТА ДАЎЖЫНЁЮ Ў МЕСЯЦ
- «БРАМА» НЕЎМІРУЧАСЦІ

10 /2016
КАСТРЫЧНІК

У межах шоукейса «Belarus Open» Міжнароднага форуму «Тэарт» самай крэатыўнай фестывальнай публіцы была прадстаўлена праграма беларускага перформансу «PENATRA(C)TION-VII», яе склалі выступы сямі найлепшых айчынных адмыслоўцаў. Кожны з мастакоў на чале з Паўлам Вайніцкім і Іллёй Сінам выказваўся асабіста і праз уласнае цела, уражліва акрэсліваючы кола сваіх зацікаўленняў. Праз метафарычную і вобразную форму найлепшым чынам разнастаіліся тэмы, сярод якіх найбольш хвалюючымі зрабіліся разважанні пра творцу ў мастацтве, усведамленне ягонага месца ў свеце, а таксама антываенныя і антыглабалісцкія выказванні.

Успрыняць ды зразумець альбо, дакладней, дэшыфраваць аўтарскія выказванні выпадала па-рознаму і да рознай ступені празрыстасці. Хтосьці з выканаўцаў быў лаканічны і маўклівы — як вядомы фотамастак Сяргей Ждановіч, хтосьці імкнуўся ўскладняць дзеянне і нагрувашчваць бутафорыю — як гурт «Экзарцыстычны Gesamtkunstwerk». Натуральна працягваючы сваю скульптурную практыку, эпатаваў публіку Канстанцін Мужаў (гэтым разам — сапраўднымі свінымі галовамі), праўда, шмат хто не толькі добра асвойтаўся з творчай манерай мастака, але менавіта дзеля яе і не прапусціў фестывальны паказ. Андэграўнднае мастацтва не часта выходзіць на вочы шырокай публікі і радуе айчынных аматараў усяго незвычайнага і новага. Тым больш каштоўным уяўляецца перфарматыўны досвед сёлетняга фестывалю.

Уладзімір Галак

На здымку:
Група «Экзарцыстычны Gesamtkunstwerk» (Павел Вайніцкі, Ілля Сін). Перформанс «Schmerzbau».

На першай старонцы вокладкі: Уладзімір Сакалоўскі. Горад. Алей. 2016.

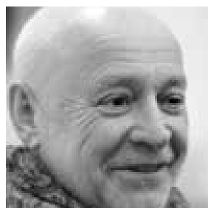
«МАСТАЦТВА» № 10 (403).
КАСТРЫЧНІК, 2016.

Заснавальнік часопіса — Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь.
Выдаецца са студзеня 1983 года.
Рэгістрацыйнае пасведчанне № 638 выдадзена Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь.
Спецыялізацыя (тэматыка) — грамадска-палітычная, літаратурна-мастацкая.

Выдавец — Рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА».

Адрас выдавецтва і рэдакцыі:
220013, г. Мінск,
праспект Незалежнасці, 77,
пакоі 16-28, 94-98, 4 паверх.
Тэлефон 292-99-12, тэлефон/факс 334-57-35 (бухгалтэрыя).
www.kimpress.by/mastactva.
E-mail: art_mag@tut.by

Аўтарскія рукапісы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца. Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў. Падпісана ў друк 21.10.2016. Фармат 60х90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «PT SANS». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,1. Тыраж 884. Заказ 2517.
Дзяржаўнае прадпрыемства «Выдавецтва “Беларускі дом друку”».
220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79. ЛП № 02330/106 ад 30.04.2004.



ТЭАТР І КРЫЗІС ВЕРЫ Ў ЧАЛАВЕКА. XXI СТАГОДДЗЕ

Саўлюс Варнас, М-аглядальнік

Жыццё чалавека — нібы спеў птушкі на галінцы дрэва. Птушка паляцела — застаўся адзін толькі спеў.

Казіс Брадунас

Калі ў цырку клоўн крычыць, што цырк гарыць, гледачы рагочуць. І чым гучней крычыць клоўн, тым гучней рагоча публіка... пакуль разам не згараць. Гэтая показка вельмі нагадвае сённяшнюю сітуацыю ў свеце. Навукоўцы даўно давялі, што наша Зямля — жывы арганізм, які мысліць. Мы на Зямлі толькі госці, а паводзім сябе дзёрзка, па-хамску, па-жульніцку... Пра незадаволенасць нашымі паводзінамі яна паведамляе — і з кожным годам усё ясней і стражэй; яна карае нас за благія намеры і дзеянні, а мы ўпарта працягваем знішчаць яе нетры, усімі намаганнямі памнажаем энергію нянавісці, агрэсіі — як мага аддаляючыся ад шляху духоўнага развіцця. Але наша жыццё, як казаў паэт, — адно птушыны спеў.

Сёння ў тэатры мы толькі і можам з горыччу канстатаваць: з кожным годам гледачоў, якія хочуць працаваць падчас спектакля (маю на ўвазе думаць, разважаць), усё меншае і меншае. Да тэмаў метафізічных, што кранаюцца пытанняў быцця, яны, па большыні сваёй, ставяцца няўхвальна. Якія прычыны гэтаму? Мо жаданне кампенсаваць матэрыяльную беднасць, што пераследуе нас яшчэ з часоў Савецкага Саюза? Ці гэта вынік нашых дзеянняў ужо ў XXI стагоддзі з ярка выяўленай сацыяльнай няроўнасцю — несправядлівасцю?

На вялікі жаль, мы ўсё яшчэ жывём пры рабаўладальніцкім ладзе — у плыні стагоддзяў змяняліся толькі формы гэтага ладу. Так, я ўпэўнены: мы жывём у часе, калі сышлі ідэалы, калі разбураны духоўныя каштоўнасці — у часе крызісу веры ў чалавека. Веру ў людзей чалавецтва страціла яшчэ ў XX стагоддзі, а ў XXI расчаравалася і ў еўропацэнтрызме. У людзях абуджаны вірус самазнішчэння.

Як вярнуць свету ідэалы, як пераадолець нявер'е? Бо ўсе мы ідзем па зямлі да нябёсаў, у якіх жывём...

Квантавая фізіка сцвярджае, што матэрыя складаецца з энергіі, усё ствараецца думкай. Нават цела пад уздзеяннем розуму здольнае здзейсніць скачок з аднаго біялагічнага ўзросту ў іншы, не праходзячы праз прамежкавыя ўзросты. Творчасць — гэта сувязь з калектыўным полем інфармацыі Зямлі — з нашым сёмым пачуццём. Мастак — праваднік боскай інфармацыі, якая праз яго фармулюецца тут, на планеце.

Адказнасць за сённяшні стан чалавечай душы мусім узяць на сябе і мы — тыя, хто творыць у тэатры, часта фармуючы рэпертуар безадказна, грунтуючыся на драматургіі выключна забаўляльнай. Кліпавае мысленне, якому спрыяе наш камп'ютарны час, развучыла пакаленні засяроджваць увагу на вырашэнні агульных складаных задач, а паўсядзённы слоўнік збяднеў настолькі, што многія сур'ёзныя тэмы проста знікаюць з поля зроку. Можна пагадзіцца: чалавецтва рухаецца да тэлепатычных зносінаў, але ж гэта не павінна шкодзіць разнайтасці думак, парыванням душы, ідэалам; якраз яны павінны ўзбагачацца, удасканальвацца, рабіцца больш і больш вытанчанымі...

Матэрыяльную ежу мы ўжо стараемся выбіраць уважліва. Але ж ці не з той самай увагай мусім ставіцца і да нашай духоўнай ежы? Бо душу таксама трэба сілкаваць не абы-чым. За духоўную ежу акурат мы ў тэатры і нясем адказнасць. Давайце прызнавацца: да сцэны нашы «прадукты» вельмі часта даходзяць з дадаткамі — рознымі атрутнымі прыправамі, «паляпшальнікамі смаку», пратэрмінаванымі, сапсаванымі, ці не з самага моманту стварэння непрыдатнымі да ўжывання. На жаль, мы з чыстым сумленнем прадаем іх гледачу, не саромеючыся і нават не баючыся пазбыцца ліцэнзіі. Але ж гэта не мінае бясследна ні для вытворцаў такіх «прадуктаў», ні для спажыўцоў. Пра духоўную ежу, пра яе важнасць і якасць трэба клапаціцца ўсім дзяржаўным інстытутам — у тым ліку і тэатрам. Бо найпершым абавязкам дзяржаўных кіраўнікоў з'яўляецца абавязак арыентаваць свой народ на духоўны шлях развіцця.

Мастацтва, асабліва тэатральнае, здольнае адчыніць акно ў рай. Мастакі ў гэтым свеце з'яўляюцца свайго роду пасламі — праваднікамі касмічнай інфармацыі, касмічнай энергіі; яны намагаюцца Боскую мову перакласці на мову чалавечую. Бо ўсіх нас і наш дух вабіць да Бога — адсюль і нараджаецца туга па ідэале.

Ёсць такая малітва: «Няхай людзі азлобленыя становяцца

добрымі, а тыя, што сталі добрымі, хай здабываюць спакой, а тыя, што здабылі спакой, хай здабываюць свабоду, а тыя, што здабылі свабоду, няхай дапамагаюць здабыць свабоду іншым». Мы ўсе адказныя адно за аднаго ў гэтым свеце.

Спектакль — гэта свайго роду малітва, спроба складаць паэзію ў прасторы, калі артысты ствараюць сэнсы, агучваюць мантру — асабісты досвед. Творчая энергія, якая абуджаецца ў чалавеку, адначасова з'яўляецца і Боскай энергіяй; свабода творчасці пачынаецца, калі наша энергія ўваходзіць у рэзананс з энергіяй Боскай любові... але, каб нарадзіць танцуючую зорку, трэба не баяцца запусціць у сваю душу хаос.

З гэтых пазіцый павінны глядзець на служэнне і абавязак дзяржаўныя тэатры, каб мець магчымасць займацца справай 24 гадзіны на суткі — шукаючы ўласнай мовы, праз якую маглі б асягнуць сутнасную прыроду чалавека; шукаючы адказу на тое, як тэатральнае мастацтва можа ўздзейнічаць на жыццё — як яно можа гуманізаваць жыццё? Як падняць тэатр да рэлігійнага мыслення? Менавіта таму тэатры мусяць мець дастатковае фінансаванне. Перад імі не павінна ставіцца задача зарабляць грошы, каб потым ужо можна было займацца творчасцю; тэатр, які займаецца мастацтвам, ніколі не можа быць самаакупным. Ён акупляецца па-іншаму, але бухгалтарскімі метадамі ягоную акупнасць не падлічыць.

Так, тэатр не можа і не мусіць перарабляць чалавека, але павінен ствараць поле, у якім глядач здолее намацаць сцежку, каб рухацца да самога сябе — да сваёй цішыні; каб паглыбіцца ў яе, бо толькі там магчыма знайсці адказы на пытанні. У той цішыні, якую тэатр спрабуе стварыць паміж словамі. Таму з мастацтвам трэба паводзіць сябе так, як у прысутнасці асоб з каралеўскай крывёю. Пакуль яны не пытаюцца, не варта разяўляць рот.

Тэатр дапамагае раскрыццю творчай энергіі, што знаходзіцца ў кожным з нас. Сёння яшчэ цалкам не ўсвядомленыя і недаацэненыя магчымасці тэатра ўплываць на духоўны свет чалавека. Шмат гадоў з лекавымі мэтамі паспяхова выкарыстоўваецца псіхадрама, і людзі пазбаўляюцца ад розных псіхалагічных траўмаў. Хто можа палічыць, колькі маладых людзей, паглядзеўшы спектакль, вызначыліся ў выбары прафесіі або прынялі рашэнні, рэзка змянілі сваё жыццё? Або колькасць артыстаў, якім гледачы пасля спектакля выказвалі падзяку? Бо сцэна — тое месца, дзе артысты ствараюць новыя сэнсы, што закранаюць і душу, і розум. Так, мастацтва з'яўляецца выдумкай — хлуснёй, але дапамагае ўсведамляць ісціну. Тэатр не лекуе, але дапамагае вылекавацца. Ягоная магія — лятучае рэчыва, энергія, ніколі не прывязаная толькі да месца ўзнікнення, і яна трапляе далёка...

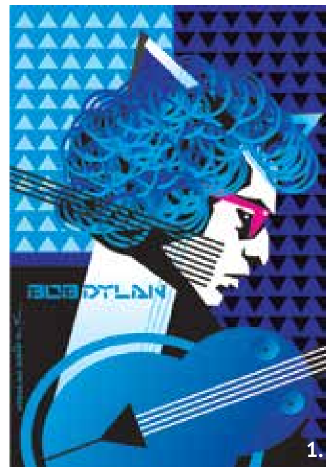
Цікавы той тэатр, які існуе па-за межамі рацыянальнага, па-за межамі тэксту, які займаецца алхіміяй — метафізічны тэатр, які дае магчымасць пашыраць наша светаўспрыняцце, здольнасці. Для мяне тэатральнае мастацтва — гэта таямніца, як і само жыццё, бо спектакль не заканчваецца ў мурах тэатра. Закладзеная ў ім энергія распаўсюджваецца за ягоныя межы. Як усе цудоўна ведаюць, тысячагоддзямі існавалі і існуюць адмысловыя духоўныя цэнтры для медытацый — для ачысткі і апекі свайго краю, сваёй тэрыторыі, краіны, планеты, сусвету. Прафесійны дзяржаўны тэатр павінен выконваць гэтую функцыю свядома — акумуляваць і перадаваць трансцэндэнтальную інфармацыю, ачышчаючы асяроддзе, рыхтуючы яго для нараджэння новых ідэй і прымаючы новыя выклікі.

«Фрэкен Жулі». Магілёўскі абласны драматычны тэатр.
Фота Дзяніса Васількова.

АСАБІСТЫ КАБІНЕТ
Дзмітрыя Падбярэзскага

The Times They Are a Changin'

Насамрэч: часы змяняюцца. Тое, чаго немагчыма было ўявіць дзясятак-другі гадоў назад, сёння робіцца фактам. Прыклад: Нобелеўская прэмія ў галіне літаратуры, якой быў уганараваны чалавек, вядомы свету найперш як аўтар — выканаўца ўласных песень. Боб Дылан стаў першым у гісторыі гэтай прэміі прадстаўніком рок-музыкі, хоць ягоны талент шматбаковы: ён вядомы і як мастак, пісьменнік, акцёр.



1.

Відаць, апошняе паўплывала на тое, што за савецкім часам тэксты ягоных песень друкаваліся ў нас, нягледзячы на амерыканскае паходжанне аўтара. «The Times They Are a Changin'», «Blowin' in The Wind», «Masters of War» зрабіліся гімнамі прадстаўнікоў пакалення 60-х. Што паказальна: Боб Дылан дэманстраваў творчы рух пастаянна, праз ці не ўсе гады. Пачынаў ён, як прынята ў нас называць, з бардаўскае сцяжыны, выконваючы ўласныя і чужыя песні ў суправаджэнні акустычнай гітары і губнога гармоніка. І вельмі хутка на фоне сацыяльных штормаў у ЗША набыў значную аўдыторыю. Альбом «The Freewheelin' Bob Dylan», другі ў ягонай дыскаграфіі, засведчыў адыход ад бардаўскай манеры выканання ў бок фолк-музыкі, а тэксты песень абапіраліся на сапраўдныя паэтычныя вобразы і метафары.

Аднак і фолк хутка зрабіўся для Боба Дылана цесным. Час змяняўся, рок-музыка пашырала ўплыў на слухачоў. Музыкант змяніў акустычную гітару на электрычную, сабраў калектыў і ў 1965 годзе выдаў альбом, які ягоныя прыхільнікі сустрэлі з недаўменнем: яны пачулі зусім іншага Дылана. Ягоны выступ з электрычным акампанементам на фестывалі ў Ньюпарце суправаджаўся свістам: публіка жадала, каб час застыў...

Аднак на тэксты песень выканаўцы («Like a Rolling Stone», «Just Like a Woman») звярнулі ўвагу літаратурныя крытыкі, а сам Дылан выступіў і як празаік, напісаўшы раман «Тарантул». Адначасова артыст зноў памяняў стылістыку і пасунуўся ў бок музыкі кантры. Яго зноў многія не зразумелі, у творчасці настаў пэўны крызіс, час быццам спыніўся. Дылан нібы ачуняў толькі ў 1973-м, пасля здымкаў у вестэрне «Pat Garrett & Billy The Kid», у якім упершыню прагучала славутая пазней песня «Knockin' on Heaven's Door». Супрацоўніцтва з музыкантамі групы «The Band» скончылася ў другой палове 70-х гадавым (!) турам і развітальным канцэртам «The Last Waltz», зарэгістраваным на кінастужку Марцінам Скарсэзэ.

У 80-я Боб Дылан захапіўся рэлігійнай тэматыкай (альбом «Slow Train Coming»), у 1985-м выступіў у СССР, дзе аншлагаў не назіралася, бліжэй да 90-х ініцыяваў паўстанне супергрупы «The Traveling Wilburys», а ўжо ў канцы стагоддзя на яго пасыпаліся ўзнагароды: «Грэмі», «Оскар», «Залаты глобус».

Нарэшце, 2008 год і Пулітцараўская прэмія за «лірычныя кампазіцыі выключнай паэтычнай моцы».
Так што Нобелеўская прэмія для Боба Дылана выглядае цалкам апраўданай узнагародай.

Са свету па капейчыне

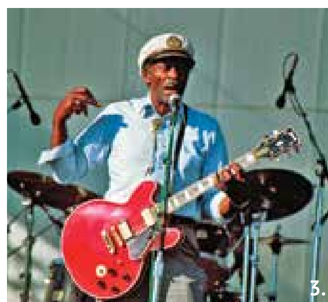
Панятак «краўдфандынг» усё больш упэўнена заяўляе пра сябе і ў Беларусі. Вось і музыкі гурта «Re1ikt» звярнуліся да сваіх прыхільнікаў з просьбай дапамагчы сабраць неабходную суму дзеля запісу чарговага альбома «Куфар».

2.

І гэта здарылася ў вельмі сціслыя тэрміны, што пацвердзіла не толькі папулярнасць квартэта, але і вялікія спадзяванні аўдыторыі на сустрэчу з новымі творамі — працягам праграмы «Лекавыя травы», якая па выніках 2015 года сабрала ці не ўсе галоўныя ўзнагароды ў айчыннай рок-музыцы.
«Стары Ольса», Лявон Вольскі таксама апошнім часам звярталіся па дапамогу да музычнае грамады і атрымлівалі матэрыяльную падтрымку. На гэтым фоне зварот Аляксандра Саладухі «скінуцца» на ягоны новы альбом выглядае па меншай меры дзіўным. Бо сам ён неаднакроць казаў пра свае вялікія заробкі. І я не веру ў шчырасць ягонай просьбы. Хутчэй за ўсё, гэта такі піяркрок, разлічаны выключна на тое, каб звярнуць на сябе ўвагу. І калі так, дык крок гэты цалкам слушны. Аднак ці адгукнуцца на ягоную просьбу «чужыя мілыя» — тое яшчэ пытанне…

Музыка, які пасунуў Бетховена

90 гадоў таму, 18 кастрычніка 1926 года, нарадзіўся Чак Бэры, чый шлях у музыку пачаўся амаль гэтак жа, як і Луі Армстранга: з турэмнай камеры. Менавіта за кратамі Чак атрымаў час, каб дасканаліцца ў музыцы. Пачаўшы прафесійна выступаць у клубах Сэнт-Луіса як кантры-выканаўца, ён паступова схіляўся да блюза, што з часам прывяло артыста да рытм-энд-блюза і рок-н-рола. У другой палове 1950-х свет даведаўся пра ягоныя галоўныя песні: «Roll Over Beethoven», «Rock and Roll Music», «Sweet Little Sixteen», «Johnny B. Good», якія падхапілі тысячы выканаўцаў па ўсёй планеце. Найбольш вызначыліся брытанскія калектывы на чале з «The Beatles» і «Rolling Stones». Песня «You Never Can Tell» прагучала ў фільме «Крымінальнае чытво».


3.

Цягам жыцця гэты ветэран рок-н-рола неаднойчы выклікаўся ў суд і адбываў пакаранне, плаціў штрафы за свае досыць фрывольныя паводзіны. Аднак калі ўлічыць, што Чак Бэры дагэтуль штосерады дае канцэрт ва ўласным клубе «Blueberry Hill» у Сэнт-Луісе, міжволі пачынаеш захапляцца неўтаймаванай вітальнасцю выканаўцы, чые песні ўвайшлі ў скарбонку рок-н-рола.

1. Боб Дылан-кот аўтарства Сяргея Стальмашонка.
2. «Re1ikt». *Фота budzma.by.*
3. Чак Бэры. *Фота en.wikipedia.org.*

БАЛЕТНЫЯ СВЯТЫ
з Таццянай Мушынскай

1 кастрычніка святкуецца Міжнародны дзень музыкі. А пра тое, што першы каляндарны дзень месяца з'яўляецца яшчэ і Міжнародным днём балета, асабіста я даведалася нядаўна. Праўда, існуе Міжнародны дзень танца, які адзначаецца ўвесну, 29 красавіка. Але ж на свеце багата самых разнастайных танцавальных кірункаў, таму вылучэнне прафесійнага свята тых, хто выступае менавіта ў балетных відовішчах, можна толькі вітаць.
Цікава, што два гады таму Міжнародны дзень балета быў адзначаны ў свеце інтэрнэт-трансляцыяй падзей, якія адбываліся анлайн на сцэнах і за кулісамі ў шэрагу буйнейшых калектываў свету — Маскоўскага Вялікага тэатра, Лонданскага каралеўскага балета, Нацыянальнага балета Канады, Аўстралійскага балета і трупы з Сан-Францыска.
Сёлета прафесійнае свята ўпершыню адзначылі і ў Мінску, на сцэне Тэатра-студыі кінаакцёра. Нагодай для яго зрабілася творчая сустрэча са славутымі салістамі нашага балета, Вольгай Лапо і народным артыстам Беларусі Віктарам Саркісьянам, а таксама прэзентацыя кнігі «Саркис и Лаппочка», што ім прысвечана. Аўтарка выдання — Галіна Лохава, а выпусціла яго выдавецтва «Чатыры чвэрці».
Часцей за ўсё кніжныя прэзентацыі ўяўляюць чараду выступленняў, размоў доўгіх, а часам нудных. Гэтым разам усё выйшла наадварот — разнастайна, з фантазіяй, выдумкай, любоўю да таленавітых асоб. Атрымалася цёплая сустрэча, якая сабрала і аб'яднала шматлікіх аматараў балета. Ініцыятарамі свята і аўтарамі сцэнара выступілі журналістка Ірына Юдзіна, малады харэограф Сяргей Мікель і аўтарка, рэжысёрам — згаданы пастаноўшчык.
У выніку атрымалася дынамічнае тэатралізаванае прадстаўленне. У ім хапіла месца і нечаканым малюнкам на пяску (мастачка Кацярына Копыш), і даўнейшым эфектным відэафрагментам з удзелам герояў кнігі ў спектаклях Нацыянальнага тэатра оперы і балета. Знайшлося месца выступленню харэографа Валянціна Елізар'ева, паказу лепшых прац яго студэнтаў — глыбокіх па сэнсе і экспрэсіўных нумароў «У глыбіні душы» (пастаноўка Юліі Мельнічук), «Знойдзеныя і згубленыя» (харэаграфія Сяргея Мікеля), а таксама фрагментаў з балетаў «Стварэнне свету» і «Спартак» у выкананні Ірыны Яромкінай і Ягора Азаркевіча.
Паколькі галоўныя героі імпрэзы тры апошнія дзесяцігоддзі паспяхова займаюцца пераважна балетнай педагогікай, у праграме мелі месца танцавальныя нумары, пастаўленыя

Лапо (вытанчаны і дасціпны «Вальс на 1000 тактаў»), нумары ў харэаграфіі былых выхаванцаў Саркісьяна ў Акадэміі мастацтваў («Рукапісы не гараць...», пастаноўка і выкананне Дыяны Камінскай і Эрыка Абрамовіча). Праект, прысвечаны Міжнароднаму дню балета, быў ажыццёўлены фактычна на грамадскіх пачатках. На энтузіязме і гарачай любові да вытанчанага і разам з тым філасофскага мастацтва балета. Але эмоцый і думак выклікаў болей, чым творчыя акцыі, запланаваныя загадзя і прафінсаваныя належным чынам. Застаецца пажадаць, каб такая справа ўкаранілася, а распачатая акцыя зрабілася традыцыяй, наступным разам ладзілася на яшчэ больш ёмістай тэатральнай пляцоўцы ды сабрала яшчэ больш аматараў харэаграфіі. Зорныя дзесяцігоддзі развіцця беларускага балета іх нястомна выхоўвалі.

Пастаноўка «Знайсці словы». Харэаграфія Сяргея Мікеля.
Фота Святланы Макарэвіч.

ФОТАРАМКІ
ад Любові Гаўрылюк

Усупрацьвагу прамому сацыяльнаму кантэксту, які можна назіраць у праектах «Месяца фатаграфіі ў Мінску», знаходжу ў сваіх нататках Лізу Барджыані. Яе «Круг і ўздым» збянтэжыў мяне нядаўна ў Мілане — адвагай і поўнай адарванасцю ад звыклых практык. Так, праўда, гэта было як халодны дождж у спякоту: пунсовыя і жоўтыя спружыны ад падлогі да столі каля Палаца Джурэкансулці. Гэта наогул не проста сярэднявечная плошча Мерканці, а XIII стагоддзе. Не проста цэнтр горада, а Міланскі сабор праглядаецца скрозь аркі і калоны. Сам Палац працы архітэктара Вінчэнца Сэрэні (нарадзіўся ў 1561) — былы герцагскі суд. Большага кантрасту для актуальнага праекта не прыдумаеш.

Мяне, вядома, цікавіла фатаграфія. Якую я і знайшла ўжо ў палацы, разам з самой Лізай Барджыані, у самыя хвалюючыя хвіліны напярэдадні адкрыцця выставы.

У нас аналагічных праектаў я не ведаю. «Круг і ўздым» змешвае жанры і стылі, пачынаючы з паблік-арту. Дакладней, пачаць трэба з таго, што Ліза родам з Вероны, горада, які падарыў свету культ Джульеты, а сусветнай архітэктуры — яе балкон. Але італьянскія мастакі поўныя рашучасці ўсю сваю выдатную спадчыну пераасэнсаваць, перасабраць і пераапісаць. Таму ідзе пошук рашэнняў: аўтарка доўга разважала над тым, што магло б надаць шэкспіраўскаму міфу жывую энергію, дынаміку і ў якой форме рэпрэзентаваць гэтыя новыя якасці. На думку куратара праекта Фламінія Гуалдоні, у рашэнні Лізы сінтэзаваныя геаметрыя, графіка, скульптура і блізкасць да прыроднага асяроддзя. Гуалдоні ўспомніў нават першага буйнога матэматыка сярэднявечнай Еўропы Фібаначы і вежу Татліна — з нахілам, кручэннем асобных фрагментаў, святлом і г.д. У XXI стагоддзі Ліза Барджыані ідзе па краі гэтых ідэй або па сутнасных характарыстыках: сувязь паміж небам і людзьмі, сімвал пастаяннага руху, маштаб, яркая візуальная форма.

Праект пачаўся з фатаграфій незабыўнага балкона ў Вероне, прадоўжыўся інсталяцыямі ў Італіі, Кітаі і Амерыцы і завяршаецца фатаграфічнымі калажамі. Напрыклад, Pirellone — міланскі хмарачос сярэдзіны мінулага стагоддзя, першапачаткова штаб-кватэра кампаніі — вытворцы шын, на плошчы, якую разбамбілі ў Другую сусветную вайну. Цяпер гэты будынак належыць адміністрацыі Ламбардыі, але страшна хвалюе мастакоў (я бачыла і іншыя праекты пра яго ж): гэта таксама легенда, адзін з самых высокіх у свеце будынкаў з жалезабетону... У сваім калажы Ліза Барджыані заплятае ўвесь Pirellone металічнымі спружынамі — і глядач не можа суаднесці свой мінулы досвед успрымання з гэтым новым досведам.

У праекце прадстаўлены фатаграфіі рэальных інсталяцый у Бостане (ЗША), Вічэнца (Італія), Нінгбо (Кітай) і калажы, напрыклад Пібадзі Эсэкс Музея (ЗША), найстарэйшага мастацкага музея Амерыкі, чыя гісторыя пачынаецца ў 1799 годзе. Яго прастора таксама шакаваная велізарнай спружынай. Той жа вопыт праведзены ў Сеса Аўрунка, старажытным горадзе на схіле вулкана Ракаманфіна. Пра яго казаў Цыцэрон, ён поўны археалагічных і гістарычных руін — лепшая пляцоўка для доследаў Барджыані, хоць бы фатаграфічных. А глядач, з аднаго боку, хоча бачыць знаёмае, звыклае, а з другога — выходзіць за яго рамкі. І амерыканскі музей, і італьянскі горад ужо не супадаюць самі з сабой, і нельга іх звесці да адзінага цэлага, як раней. Класічная дэканструкцыя па Жаку Дэрыда плюс яго ж прышчэпка адной творчай мовы да іншай.

...А італьянскі куратар з асалодай распавядае пра калоны Палаца Джурэкансулці і пустэчы ў спружынах Барджыані, сіметрыю і мабільнасць, дэтэрмінізм, пра апазіцыю пунсовага і жоўтага колераў палацавага мармуру і яшчэ ўспамінае Мацiса... На досвітку Палац выглядае інакш, чым вечарам, — днём і ноччу па-рознаму гучаць аб'екты. Ліза кажа пра тое, што без фатаграфіі праект немагчымы, і я адзначаю: слова spring яна ўжывае не толькі ў звыклых нам значэннях «вясна» і «спружына», але і «скачок», «крыніца», «прыліў». Круг і ўздым, гісторыя і пачуццё, сіла і эластычнасць — і калі не ўсё гэта пра фатаграфію, то шмат у чым і пра яе таксама. Вось майстры італьянцы на прыгожыя канцэпцыі!

Ліза Барджыані. З праекта «Круг і ўздым».

АПОШНІМ ЧАСАМ
ад Алесі Белявец

Не толькі апошнім часам, а, здаецца, перманентна называць рэчы сваімі імёнамі ў нашым арт-працэсе неяк малапрынята.

Прынамсі блытаць фарматы і дэфініцыі — гэта нашае ўсё. Накідаць да кучы розных вызначэнняў пры правядзенні значных мерапрыемстваў, накшталт выставы-продажу «Восеньскі салон з Белгазпрамбанкам»... Тут і «ўнікальны арт-праект», і «выстава сучаснага мастацтва», «шырокая панарама творчасці маладых беларускіх мастакоў», адначасова — «продаж і фармаванне арт-рынку, які рэгулюе як творчыя, так і эканамічныя пытанні». Безумоўна, арт-рынак — гэта тая панацэя, што вырашае ўсе праблемы. Чаго тут маладушнічаць, трэба адразу правільна расстаўляць акцэнты.

І такія экспазіцыі амаль немагчыма крытыкаваць, бо шмат дэфініцый: не атрымалася шырокая панарама — атрымаўся продаж. Продаж не выйшаў, затое — унікальны арт-праект.

Дарэчы, цікавых работ было дастаткова, і невядомых імёнаў шмат. Яшчэ цікавей было назіраць, як шэдэўры і адкрыцці сусветнага мастацтва XX стагоддзя баналізуюцца і разменьваюцца на кідкія прыёмы ў творчасці маладых. Калі з гэтага пачынаць свой шлях... Хоць пра што я, у гэтым жа і ёсць сутнасць салона. Пры праглядзе выставы трэба адкінуць кілаграмы псеўдаавангарднай мішуры, каб убачыць арыгінальны ўласны пошук. І ў гэтым поўны правал экспазіцыі менавіта як прэзентацыі маладога беларускага мастацтва. Што да фармату салона — заяўлены маштаб не дае магчымасці прыпадабняцца да звычайнай галерэі, таму экспазіцыю варта больш выразна структураваць. Аднак вылучым галоўнае дасягненне: на момант напісання артыкула 10% работ прададзена, спадзяемся, што выстава паспрыяе кар'ернаму поспеху многіх маладых мастакоў.

На «круглым стале», арганізаваным газетай «Культура», мастачка Антаніна Слабодчыкава падзялілася сваімі сумневамі, якія наведалі яе перад удзелам у леташнім «Восеньскім салоне», і прыйшла да высновы, што выбару няма і прасунутым беларускім аўтарам не выпадае грэбаваць любой магчымасцю кантакту з гледачамі. У гэтым уся і праблема, салон адзін, і арганізаваць яго так, каб усе — і знаўцы, і аматары, і староннія гледачы, і пакупнікі, і мастакі-салоншчыкі, і мастакі-радыкалы — засталіся задаволеныя, проста немагчыма. Аднак сапраўды «выбару няма» — і многія паступаюцца прынцыпамі і прымаюць удзел. Яшчэ горш арт-крытыкам — ім у гэтым разбірацца. Але толькі ўявіце сабе тры-чатыры мерапрыемствы, ну, напрыклад, «Арт-Мінск» з прадстаўленнем міжнародных і мясцовых галерэй, якую-небудзь «Скульптуру ў інтэр'еры» і «Жывапіс для офіса», і паралельна — міжнароднае біенале для найноўшага мастацтва. І такое неверагодна патрэбнае мерапрыемства, як «Восеньскі салон», знойдзе сваю нішу і атрымае высокі статус, цалкам будзе выконваць сваю функцыю — без падмен і падтасовак. Пажадайма ж мастакам продажаў, а «Салону» — далейшага развіцця мясцовага арт-асяроддзя.

У той прамежак часу, калі завяршаецца бліскучы «Месяц фатаграфіі» і адбываецца не менш рэпрэзентатыўны «Тэарт», асабліва адчуваеш недахоп падобных мерапрыемстваў у сферы візуальных мастацтваў. Не па маштабах (гэта ў нас умеюць), а каб з выверaным канцэптам, з якога б выцякала тонкая і прадуманая, чытэльная і прафесійная экспазіцыя. Чым больш знакавых падзей, тым больш прафесійна будуць паводзіць сабе тыя, хто не «адзіныя і ўнікальныя», а проста адны з многіх.

Андрэй Хацяноўскі. Геракл. Бронза, граніт. 2015.

ПАДЗЕЙНЫ ШЭРАГ
з Жанай Лашкевіч

Паводле фізікі, усе целы імкнуцца ў стан спакою. Наўпрост гэтаму закону супярэчаць «целы» тэатральныя. Таму, як той казаў, навіны ёсць. Ніна Абухова, актрыса Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Якуба Коласа, з паплечнікамі замахнулася ўтварыць у Віцебску тэатр-лабараторыю і ўзяла на сябе мастацкае кіраўніцтва. Рэпертуар складае адзін спектакль — «Станцыя, або Расклад жаданняў на заўтра» Аляксандра Вітэра. Планаў шмат, рэпетыцыі працягваюцца.

Рэпетыцыі яшчэ не пачаліся, але планаў шмат і ў артыста Артура Шуляка, які пастанавіў перастварыць Альтэрнатыўны тэатр у Мінску. Для тэатра маецца будынак, грашовая дапамога сяброў-партнёраў і адметная канцэпцыя тэатра-клуба, распрацаваная і выпрабаваная яшчэ ў 1990-я.

...Альтэрнатыўны тэатр сапраўды ўражваў — недзяржаўны, рэпертуарны, з драматургіяй самага патрабавальнага кшталту ад Эжэна Іянэска да Мікалая Гумілёва. Перлінай рэпертуару была «Камедыя» Уладзіміра Рудава паводле Каятана Марашэўскага і Францішка Аляхновіча, якую спанатрыліся паспяхова паказаць нават на знакамітым Эдынбургскім тэатральным фестывалі «Frindg»! Праўда, банк, які законна выселіў тэатр на вуліцу, гэта не ўразіла, рыхтык як тагачаснага міністра культуры, маўляў, Эдынбургам больш, Альтэрнатыўным менш... Імёны ягоных зорак сёння пазначаны на афішах тэатраў Санкт-Пецярбурга, Севастопаля, Кіева, а таксама ў цітрах шматлікіх кінастужак... ніяк не «Беларусьфільма». А вось сцэнічныя наступствы граху бацькі Адама радуюць гледачоў больш за дваццаць гадоў, бо іх падтрымалі артысты ды адмыслоўцы — грымёр, касцюмер, прадзюсар. Прадзюсары мяняліся. Калі чарговы раз аднавіліся паказы, выявіліся гледачы-старажылы, якія штогод імкнуцца ў залу, «каб падтрымаць жыццёвы гумор», ведаюць пакручасты жыццяпіс тэатра і ўсіх выканаўцаў.

Спектакль таксама мяняецца — з часам і ў часе, сёння выглядаючы як адмысловы рарытэт, як жывая тэатральная легенда. Менавіта ў «Камедыі» іграў Артур Шуляк — ролю селяніна Дзёмкі. Але цяпер у гэтай ролі заняты іншы акцёр, а пастаноўку пракатвае іншы прадзюсар. Як яны паразумеюцца з планамі па ўзнаўленні Альтэрнатыўнага тэатра? Пытанне ніяк не рытарычнае.

Зоя Гарына, артыстка і спявачка, вярнулася да сваіх прыватных ініцыятыў і ачоліла стварэнне новага тэатральнага праекта, так бы мовіць, генеральнай рэпетыцыі «Інтымнага тэатра», якім так спакушае досвед Еўсцігнея Афінагенавіча Міровіча. Яго калісьці спыніла рэвалюцыя і скіравала да буйных сцэнічных формаў. Зоя Гарына, хоць і арыентуецца на невялікія пляцоўкі, сваю прафесійную пазіцыю цалкам падпарадкавала класічнаму «Далей, у вышыню! Далей, у глыбіню!». Туды быў памкнуў і Маладзёжны гарадскі тэатр Гомеля, дзе за нядаўнім часам яна была дырэктаркай, абудзіўшы цікавасць публікі — праз аншлагі, і адмыслоўцаў — у шматлікіх водгуках і запрашэннях на сталічную гастроль перадусім самага маштабнага, шматнаселенага і новага спектакля «І адступаецца каханне...». Але «калектыўныя целы» імкнуцца ў стан спакою, яркае раздражняе, ад гучнага баліць галава. «Целы прыватныя» шукаюць альтэрнатыву.

«Камедыя» Уладзіміра Рудава. Артур Шуляк (Дзёмка), Яўген Жураўкін (Давідка).
Фота з архіва часопіса.

Міф і рэальнасць стабільных стасункаў, або 10 складнікаў ідэальнага саюзу мастака і галерэі

ВЫ — ПАСПЯХОВЫ ТВОРЦА, ГАТОВЫ ДА СУПРАЦОЎНІЦТВА НА ДОЎГАТЭРМІНОВАЙ АСНОВЕ. ВЫ ЎЖО САСПЕЛІ ДА АДКАЗНЫХ АДНОСІН, АЛЕ СТРАХ, ШТО ТАКІ ЗВЯЗ ЗАВЯДЗЕ ВАС У КАБАЛУ І ПАЗБАВІЦЬ ЛЁГКАСЦІ ЎСПРЫНЯЦЦЯ СВЕТУ, МАРУДЗІЦЬ ВАС З РАШЭННЕМ АДКАЗАЦЬ «ТАК» НА ЗАПРАШЭННЕ СТАЦЬ ГАЛЕРЭЙНЫМ МАСТАКОМ АДНОЙ З КАМЕРЦЫЙНА-ВЫСТАВАЧНЫХ УСТАНОЎ ГЭТАЙ КРАІНЫ. ЦІ МО ГЛЫБІНЯ ВАШЫХ СТАСУНКАЎ З ІНСТЫТУЦЫЯМІ ДАЎНО ПЕРАЙШЛА МЕЖЫ ВЫПАДКОВЫХ СУСТРЭЧАЎ І АБОДВА БАКІ ПРЫЙШЛІ ДА ВЫСНОВЫ, ШТО НОВЫ ЭТАП АДНОСІН ПАТРАБУЕ ПОДПІСУ Ў ДАКУМЕНЦЕ ДЫ АБВЯШЧЭННЯ ПРА ВАШ НОВЫ СТАТУС ПЕРАД ГРАМАДСТВАМ? НЯХАЙ ВАШАЕ РАШЭННЕ ПАЗБАВІЦЬ ХІСТКАСЦІ ІНСТРУКЦЫЯ З 10 ПУНКТАЎ, ЯКІЯ МАЮЦЬ МАГЧЫМАСЦЬ СТАЦЬ БАЗАЙ «ШЛЮБНАГА» КАНТРАКТУ ГАЛЕРЭІ І ТВОРЦЫ.

1. Агульныя мэты
Якой бы базавай мэтай (камерцыйнай, адукацыйнай, асветніцкай, забаўляльнай) ні кіравалася галерэя, вы павінны разумець, з кім звязваеце жыццё. Маеце намер прадаваць больш — выбірайце пляцоўку, што мае ў гэтым поспех. Жадаеце выстаўляцца ў густоўнай кампаніі — кіруйцеся да ўстановы, якая ладзіць лепшыя праекты. Зацікаўленыя ў выданні каталогаў і распаўсюду ўласнай канцэптуальнай стратэгіі — наладзьце агульныя стасункі з тымі, хто мае багаты досвед у выданні кніг. Калі праз пэўны час вы будзеце жаліцца, што ніводнай працы не было прададзена, вінаваціць можаце толькі сябе. Ці не засціла вам галаву прыгажосць праектаў, якія ладзяцца гэтай галерэяй, настолькі, што вы не пацікавіліся ў яе стваральнікаў, калі яны апошні раз прадавалі хоць які-небудзь твор?

2. Уласныя зацікаўленасці
Нават калі вы аб'ядналіся з галерыстамі-аднадумцамі ў найцудоўнейшым праекце, не забывайце, з чым вы першапачаткова прыйшлі да іх. Трымайцеся ўласных зацікаўленасцей і персанальнага кірунку. Згубіць сябе вельмі лёгка, прымаючы ўдзел ва ўсім, што прапаноўвае адміністрацыя галерэі. Не варта пагаджацца на кожны з праектаў, выбірайце адпаведныя вашаму бачанню.

3. Партнёрскія стасункі
Абодва бакі павінны рухацца наперад разам, нават у цяжкія часы, у крызісы, з мэтай дасягнуць максімальнага выніку. Фактар камфорту ў зносінах, не толькі ў агульных размовах пра мастацтва, але і ў канкрэтных дэталях, якія датычацца падрыхтоўкі да выстаў, становіцца базавым для любых намаганняў у супрацы. Ад вас чакаецца, што вы давяраеце прафесіяналізму галерэі, прызнаеце, што яна працуе над вашым імем, і гатовыя прымаць парады і прапановы ў пытаннях маркетынгу і продажаў. Некаторыя бяруцца вучыць дылераў іх бізнэсу. У гэтым выпадку вам, натуральна, прапануюць адкрыць сваю галерэю і будаваць працу так, як вам уяўляецца лепш.

4. Кампрамісныя рашэнні
Гнуткасць ва ўстанаўленні коштаў на працы, у спосабе іх дэманстрацыі і колькасці паказаў калекцыянерам, лагоднасць да складу работ для чарговага кірмашу і лаяльнасць да тэкставага афармлення калекцыі вашых аб'ектаў — не адзіныя кампрамісы, на якія трэба будзе пайсці дзеля вынікаў. У сваю чаргу, галерэя стварае для вас ідэальныя (наколькі гэта магчыма) умовы для фармавання вашага імя, развіцця вашага патэнцыялу і ўзбагачэння вашага партфоліа новымі запісамі. І паверце, часцяком гэты шлях складаецца выключна з саступак у бок амбіцыйнай асобы мастака.

5. Інвестыцыі ў будучыню
Час, памяшканне, грошы, выдаткаваныя на ваш поспех, павінны быць прапарцыянальныя вашаму ўкладу ў стасункі. А перспектыўнасць звязу «галерэя-мастак» выглядае паспяхова толькі тады, калі галерэя можа разлічваць на доўгатэрміновасць вашых адносін. Мастак, які разарваў кантракт на піку сваёй папулярнасці, — не самы лепшы варыянт для рэпутацыі абодвух бакоў.

6. Халодны разлік
Вы такі класны, гатовы да працы, адкрыты. Трэба быць сапраўды экспертам па псіхалогіі, каб разгледзець у вас таго, хто пасля першага ж не зусім паспяховага праекта будзе нудзець, злавацца і скандаліць. Адкрытыя да супрацоўніцтва і мэтанакіраваныя аўтары заўсёды будуць мець больш шанцаў выстаўляцца ў галерэі. Ніводны нармальны ўладальнік мастацкай інстытуцыі добраахвотна не абярэ вечныя скаргі, прэтэнзіі, роспач ды незадаволенасць разам з няхай нават добрымі працамі.

7. Бізнэс
Галерэі аддаюць перавагу тым мастакам, якія маюць хоць нейкае ўяўленне пра бізнэс і, што больш важна, разуменне аб тым, што ўяўляе з сябе бізнэс-партнёрства і як яно можа развівацца. А таксама тым, хто гатовы давяраць гэтае пытанне дасведчаным прафесіяналам і не плануе без неабходнасці замінаць рабіць ім сваю працу.

8. Дбанне аб рэпутацыі
Адсутнасць трывалай рэпутацыі мастака для галерэй высокага ўзроўню прадукуе занадта шмат рызыкі. Таму, калі звяртаецеся ў вядомую галерэю, вы павінны разумець: прычынай адмовы не заўсёды з'яўляецца тое, што ім не падабаюцца вашы працы. Ад вас чакаецца не проста занепакоенасць сваімі работамі, вы павінны зразумець: гэтае супрацоўніцтва запатрабуе арганізаванасці, пунктуальнасці, камунікатыўнасці, дысцыплінаванасці, сумленнасці і імкнення да поспеху.

9. Давер
Дазвольце дылеру ўзяць на сябе кіраўніцтва арганізацыйнымі і тэхнічнымі дэталямі, не ўлазьце ў гэты працэс, калі вас не просяць. Яшчэ адна з прычын, па якой вашыя працы ўзяліся прадаваць, — тут маюць вопыт і ўяўленне пра тое, як гэта зрабіць найлепшым чынам. А з вашага боку чакаецца адкрытасць у пытаннях пра стасункі з іншымі галерэйнымі ўстановамі. Адзюльтэр тут ніхто не прабачыць, калі толькі вы не абмеркавалі палігамію на пачатку вашых адносін.

10. Розныя, але роўныя
Галерэя — гэта не арганізацыя, закліканая вам служыць. Толькі ў сумесным тандэме вы зможаце апынуцца там, куды імкнецеся. У кожнага свае задачы і магчымасці, свой узровень уплыву на абставіны, свой спосаб вырашэння пытанняў. Вінаваціць адно аднаго ў залішнім дамінаванні дзіўна. Лепш звярнуць увагу на асабістую адказнасць за ваш саюз, мо недзе вы проста здалі пазіцыі.

ТАНЕЦ ТРОХ КАНТЫНЕНТАЎ

VIII Міжнародны фестываль харэаграфічнага мастацтва «Сожскі карагод»

Святлана Гуткоўская

Сёлетні фэст у Гомелі стаўся самым маштабным за ўсю гісторыю яго правядзення і сабраў прыхільнікаў танца з 20 краін свету. «Сожскі карагод» славіцца шматжанравасцю кірункаў, багаццем канцэртных выступленняў прафесійных і аматарскіх труп з Беларусі, блізкага і далёкага замежжа.

За амаль дваццацігадовую гісторыю існавання фестываль пазнаёміў гледачоў з лепшымі праграмамі Санкт-Пецярбургскага акадэмічнага тэатра оперы і балета імя Мусаргскага, Дзяржаўнага акадэмічнага ансамбля песні і танца «Данскія казакі» імя Квасава (Растоў-на-Доне, Расія), Ансамбля песні і танца Узброеных сіл Украіны (Кіеў), Нацыянальнага тэатра оперы і балета Беларусі, харэаграфічнага ансамбля «Харошкі», ансамбля песні і танца Узброеных сіл Рэспублікі Беларусь. Апошнім разам гомельскі глядач судакрануўся з творчасцю Маскоўскага акадэмічнага тэатра танца «Гжэль», аркестра валыншчыкаў Масквы Moscow & District Pipe Band, Дзяржаўнага ансамбля танца Беларусі, Нацыянальнага акадэмічнага народнага хору Рэспублікі Беларусь імя Цітовіча.

Традыцыйна ў межах форуму гэтай восенню ладзіліся Міжнародны турнір па спартыўных бальных танцах «Залатая рысь» і VII Фестываль агню «ГОФФ-2016». Узбагацілі палітру «Сожскага карагоду» майстар-класы «Танцы народаў свету», фотазона «Касцюмы танцаў розных народаў», марафон для аматараў лацінаамерыканскіх танцаў «Танцавальны мікс», выступленне хадулістаў.

Галоўным складнікам «Сожскага карагоду» з'яўляецца харэаграфічны конкурс. Сёлета ў ім прынялі ўдзел дарослыя творчыя калектывы Беларусі, Сербіі, Шры-Ланкі, Латвіі, Расіі і Украіны (на вялікі жаль, не прыехалі прадстаўнікі Ганы, Кот-д'Івуара і Індыі), якія мелі магчымасць спаборнічаць у намінацыях «народна-сцэнічны танец», «эстрадны танец», «сучасная харэаграфія» і «фальклорна-бытавы танец», а таксама «конкурс балетмайстарскіх работ (народна-сцэнічны танец, сучасная харэаграфія)». Цікава, што раздзел «фальклорна-бытавы танец» быў уведзены ўпершыню.

Тэатралізаваная цырымонія адкрыцця «Жывое танцаў палатно сплятае фестываль!» зрабілася адной з галоўных падзей фэсту, у ёй былі заняты амаль 3 тысячы чалавек. Маштаб касцюмаваных харэаграфічных нумароў з вялікай колькасцю ўдзельнікаў (у асобных эпізодах на пляцоўцы прысутнічала да 900 танцораў) і нечаканымі перабудовамі па прынцыпе калейдаскопа здзівіў публіку, што назірала за дзействам з трыбунаў стадыёна «Цэнтральны». Структура большасці прадстаўленых танцаў аказалася геаметрычнай, схільнай да акруглых ліній. Фантазію гледачоў пастаноўшчыкі вымушалі працаваць, звяртаючыся да розных атрыбутаў. Аўтар ідэі і рэжысёр Пётр Свярдлоў (ён жа ініцыятар правядзення фестывалю) умела ўжыў новыя светлавыя тэхналогіі, магчымасці лічбавых сродкаў візуалізацыі. Харэаграфічныя фрагменты, розныя па тэматыцы і энергетыцы, адлюстраваныя ў дадатак на святлодыёдных экранах, арганічна змянялі адзін аднаго, ствараючы ўрачысты гімн у гонар багіні танца Тэрпсіхоры. Гімн завяршыўся эфектным феерверкам.

Што датычыць конкурснай праграмы, дык кожны калектыў прадстаўляў у адной ці некалькіх намінацыях па дзве пастаноўкі працягласцю не больш за 5 хвілін кожная, адна з якіх прымала ўдзел у конкурсе балетмайстарскіх работ. Адбору папярэднічаў першы, завочны тур, што прадугледжваў прагляд відэаматэрыялаў. Другі тур, ацэньвала ў Гомелі міжнароднае журы, у якое ўвайшлі прадстаўнікі Беларусі, Расіі і Украіны, узначаліў яго народны артыст Беларусі Валянцін Дудкевіч. У працэсе галасавання занялі кіраўнікоў калектываў — удзельнікаў конкурсу. Як і члены журы, яны ацэньвалі выступленні па 10-бальнай сістэме. Гэта яшчэ адно наваўвядзенне. Цікава: меркаванне прафесійнага журы і кіраўнікоў калектываў, якія спаборнічалі між сабой, супала па асноўных пазіцыях. Фінал праводзіўся на сцэне Гомельскага абласнога грамадска-культурнага цэнтра — адной з лепшых пляцовак горада.

1.

2.

Гран-пры сёлета было вырашана не прысуджаць. Журы вызначыла прызёраў конкурсу. У намінацыі «Народна-сцэнічны танец» I месца атрымаў ансамбль танца «Гарадзенскія карункі» Гродзенскага каледжа мастацтваў (кіраўніцы Наталля Парахневіч і Надзея Сёмкіна). Калектыў, вядомы далёка за межамі краіны, прадэманстраваў выдатную манеру выканання кадрыляў рэгіёна ў пастаноўцы мэтра беларускай сцэнічнай харэаграфіі Яўгена Штопа (такія нумары складаюць залаты фонд нацыянальнага танца), а таксама кампазіцыю «Веснавыя скокі», у якой балетмайстарка Юлія Курута змагла на дзіва арганічна з'яднаць выразныя сродкі танца з арыгінальнай музыкай гурта «Vuraj», выкарыстаць поліфанічныя прыёмы выкладу харэаграфічнай фактуры. Нумар узяў

трэцяе месца ў намінацыі «Конкурс балетмайстарскіх работ (народна-сцэнічны танец)».
У намінацыі «Эстрадны танец» галоўную ўзнагароду прысудзілі народнаму ансамблю бальнага танца «Фаэтон» з Краснадара (кіраўнік Віктар Жарноў). Уразіла паказаная харэаграфічная кампазіцыя «Малагуэння» (адзін з разнавідаў фламенка), што ўяўляе парны танец, падобны на флірт між партнёрамі. Яна была выканана ў хуткім тэмпе, з запалам і магутнай энергетыкай, як і належыць танцам Іспаніі.
Прыз за 1-е месца ў намінацыі «Сучасная харэаграфія» атрымаў ансамбль танца «Юнацтва» Бранскага абласнога Палаца дзіцячай і юнацкай творчасці імя Гагарына (кіраўніца Алена Адарчанка). Асабліва запомніўся ў іх выкананні нумар, прысвечаны Чарнобыльскай катастрофе, пад назвай «І заквітнее загінулая зямля» на

3.

4.

музыку Баха, дзе заяўленая тэма дакладна і тонка раскрытая праз вобраз магутнага дрэва (харэографка Ганна Білібіна).
Пераможцам у «Фальклорна-пабытовым танцы» стаў калектыў культурна-мастацкага аб'яднання чыгуначнікаў «Братэрства» з горада Субоціца, Сербія (кіраўнікі Нікола Малаў і Антун Роміч). Жывое і маляўнічае гучанне аркестра народных інструментаў, яркія этнаграфічныя касцюмы, эмацыйнае выкананне традыцыйных сербскіх танцаў у спалучэнні з калектыўным спевам стваралі багатую і вобразную атмасферу.
Экзатычны ва ўсіх адносінах калектыў са Шры-Ланкі атрымаў 2-е месца. Дынамічныя танцы суправаджаліся барабанным боем. Адзін з іх выконвалі вытанчаныя, страката апранутыя чатыры танцоркі. У другім удзельнічалі мужчыны, якія выступалі ў каларытных традыцыйных касцюмах: галава, плечы і грудзі танцораў пакрытыя бліскучымі латуневымі панцырамі, на руках і нагах шматлікія бранзалеты і бразготкі, пры рэзкіх рухах увесь гэты метал выдаваў чароўныя звонкія гукі. Вядома, што народныя танцы Шры-Ланкі, як адзін з галоўных элементаў ланкійскай культуры, з'яўляюцца абавязковым атрыбутам тамтэйшых нацыянальных святаў і рэлігійных працэсій і вядуць паходжанне ад старадаўніх рытуальных цырымоній, прысвечаных багам. На «Сожскім карагодзе» танцоры пад рытмічную музыку выраблялі дзіўныя, мудрагелістыя піруэты і скачкі. Усё разам стварала ўражанне спаборніцтва ў віртуознасці і нагадвала добра пастаўленае сучаснае шоу.
Першае месца ў намінацыі «Конкурс балетмайстарскіх работ (народна-сцэнічны танец)» заваяваў Ансамбль кафедры харэаграфіі Беларускага ўніверсітэта культуры і мастацтваў за нумар «Полька "Канарык"», створаны на айчынным музычным матэрыяле, у пастаноўцы Паўла Стрэльчанкі. Працы маладога таленавітага балетмайстра ўжо адзначаны на іншых творчых спаборніцтвах. Так, на VIII Міжнародным фестывалі сучаснай харэаграфіі ў Віцебску (IFMC) — адным з самых прэстыжных у сваёй сферы, — кампазіцыі «Абярнуцца» быў прысуджаны спецыяльны прыз журы «За сэнсавае напаўненне танца». Вельмі паэтычным атрымаўся твор «Русалкі» ў балетмайстаркі Наталлі Ваяводскай, якую натхнілі старадаўнія павер'і беларусаў (ІІ месца). Нумар быў паказаны народным тэатрам танца «AlmaDea» Гродзенскага медуніверсітэта.
Пераможцам «Конкурсу балетмайстарскіх работ (сучасная харэаграфія)» стаў харэаграфічны ансамбль Гомельскага каледжа мастацтваў імя Сакалоўскага з кампазіцыяй «Ад першай асобы» (балетмайстарка Таццяна Мядзведзева). У ансамблевых сцэнах узнікалі тэмы разумення і неразумення адзін аднаго, імкнення да свабоды і незалежнасці асобы. Аўтарка збірала выканаўцаў у асіметрычныя кампазіцыі, сугучныя найноўшай эстэтыцы, арганічна выкарыстоўвала партэрную харэаграфію, вуглаватыя паставы, дзёрзкія скачкі і падзенні.
Сярод іншых прац варта адзначыць канцэптуальны «Час па-за часам», пастаўлены і выкананы салісткай ансамбля кафедры харэаграфіі Універсітэта культуры і мастацтваў Сабінай Мунасыпавай (ІІ месца і званне «Дыпламант») на музыку аргенцінскага кампазітара Густава Сантаолальі, харэаграфічны малюнак якой нараджаў у глядацкай свядомасці шмат асацыяцый, а таксама балетмайстарскую работу дыпламанткі конкурсу Ірыны Бухавецкай (ІІІ месца). Твор з назвай «На волю», пастаўлены ўдзельнікамі студыі сучаснага танца Віцебскага каледжа культуры і мастацтваў, меў цудоўную вобразную лексіку.
Спецыяльнымі дыпломамі «Індывідуальнае выканальніцкае майстэрства» былі ўзнагароджаны Сабіна Мунасыпава, якая прадставіла работу ўласнага сачынення, і Мікалай Дзмітраў — удзельнік харэаграфічнага ансамбля «Алеся» Магілёўскага каледжа мастацтваў, што музычна і эмацыйна выканаў нумар «Сталасць памяці» з арыгінальнай харэаграфіяй Ігара Шувалава.
Згодна з традыцыяй адкрываць новыя імёны, конкурс пазнаёміў гледачоў з мастацтвам маладых пастаноўшчыкаў, большасць з якіх — выпускнікі кафедры харэаграфіі БДУКіМ розных гадоў.
Конкурс у межах «Сожскага карагоду» стаў выдатнай нагодай, каб пазначыць вектары далейшага руху. Задачы, што стаяць перад харэографамі, можна акрэсліць наступным чынам: абапіраючыся на лексіку народнага танца, гранічна пашыраючы закладзеныя ў ёй невычэрпныя магчымасці, імкнуцца раскрываць багацце эмацыйнага свету чалавека і выбудоўваць сцэнічнае дзеянне з дынамічным развіццём. Сама назва фестывалю дэкларуе зварот да вытокаў народнай творчасці, бо карагоды — самая старажытная форма славянскага танца. Але аднастайная лексіка часта прайграе на фоне contemporary dance, таму ў айчынным харэаграфічным мас-

5.

9.

6.

7.

тацтве неабходна захаваць баланс народнага і сучаснага танцаў. Хацелася, каб арсенал харэографаў пашыраўся за кошт разнастайных кампазіцыйных прыёмаў, насычэння рознымі фарбамі і выразнымі сродкамі іншых відаў мастацтва, інавацыйнай харэаграфіі, найноўшых пластычных прыёмаў, эксперыменту. Харэографам варта ўважліва ставіцца да выразных магчымасцей чалавечага цела. Эмоцыя нараджаецца з руху, а эмацыйны танец нам значна бліжэй, ён заўсёды ўражвае больш, чым абстрактны.

Работы сёлетняга конкурсу, вырашаныя праз сродкі сучаснай харэаграфіі, рэзка вылучаліся і па мове, і па спосабах арганізацыі сцэнічнай прасторы. Разам з тым застаюцца актуальнымі праблемы драматургіі, кампазіцыі, рэжысуры. Часам стаўка робіцца не толькі на харэаграфічныя здольнасці, але і на драматычны талент, чаго ў выканаўцаў відавочна не дастаткова.

У намінацыі «Сучасная харэаграфія» прыцягнулі ўвагу работы, у якіх сінхроннасць узнікала не як самамэта, а як вынік адзінага дыхання і дзеяння. Найноўшы танец усё больш упэўнена пракладае сабе шлях ад аматарскіх эксперыментаў у галіну прафесійнага мастацтва. Пастаноўшчыкам варта глыбей задумвацца пра сутнасць уласнай кампазіцыі, параўноўваючы яе з працай іншых. Шоу-фармат, які культывуецца шмат у чым дзякуючы тэлепраектам, задае стандарт успрымання, што не спрыяе разнавектарнаму развіццю харэаграфіі.

У шырокай праграме «Сожскага карагоду» прыкметнае месца заняў гала-канцэрт. Як і належыць канцэрту, заснаванаму на паказе лепшых з прадстаўленых на конкурс нумароў, ён атрымаўся багатым па тэматыцы, жанрах і формах, інтэрнацыянальным па складзе выканаўцаў. Нанізваючы адзін за адным візуальныя карціны, кантрасныя па настроі і эмоцыях, арганізатары фінальнага гала заваражылі гледача, пагрузілі яго ў атмасферу сапраўднага свята, змясціўшы глядацкую ўвагу з масавых танцаў на сольныя, з лі-

8.

10.

11.

13.

рычных нумароў — на бравурныя, з сучасных — на фальклорныя. Харэаграфічныя форумы ладзяцца, каб аб'яднаць намаганні розных калектываў у імкненні да творчасці і самавыяўлення. «Сожскі карагод» дае гледачам магчымасць саўдзелу ў пошукавай працы балетмайстраў з розных краін свету. Маючы багатую геаграфічную палітру, «Сожскі карагод» пераконвае, што Гомель стаў адным з цэнтраў танцавальнага руху ў Беларусі. Фестываль дапамагае прафесіяналам і аматарам адчуць сябе ў кантэксце сусветнага харэаграфічнага мастацтва.

1. Фрагмент цырымоніі адкрыцця.
2. «Русалкі». Тэатр танца «ALMA DEA». Гродна.
3. «Дым для далёкай Радзімы». Студыя сучаснай харэаграфіі «Цеплаабмен». Гомель.
4. «І заквітнее загінулая зямля». Ансамбль танца «Юнацтва». Бранск.
5. Рэпетыцыя ансамбля «Nirmani Arts Center». Шры-Ланка.
6. «Полька “Балёвая”». Ансамбль кафедры харэаграфіі Універсітэта культуры і мастацтваў. Мінск.
7. Дзяржаўны ансамбль танца Беларусі.
8. «Gumalo». Ансамбль «Odzina». Ліепая.
9. «Moscow & District Pipe Band». Аркестр валыншчыкаў. Масква.
10. «Букавінскі святочны танец». Ансамбль танца «Ягадкі». Шчорс.
11. Акадэмічны тэатр танца «Гжэль». Масква.
12. Культурна-мастацкае аб'яднанне «Братэрства». Субоціца, Сербія.
13. «Веснавыя скокі». Ансамбль «Гарадзенскія карункі». Гродна.
14. «Малагуэння». Ансамбль «Фаэтон». Краснадар.
15. «Рэквіем». Студыя сучаснага танца Ірыны Бухавецкай. Віцебск.
16. «Макі». Ансамбль кафедры харэаграфіі Універсітэта культуры і мастацтваў. Мінск.

Фота Марыі Амелінай, Алега Белавусава, Аляксея Герасіменкі, Сяргея Камкова, Ганны Пашчанка.

14.

15.

12.

16.

МОДА НА ВАЙНБЕРГА

Прэм’еры опер «Пасажырка» і «Ідыёт»

Аляксандр Матусевіч

ТВОРЧАСЦЬ САВЕЦКАГА КАМПАЗІТАРА МЕЧЫСЛАВА ВАЙНБЕРГА Ў АПОШНІЯ ГАДЫ НАБІРАЕ ПАПУЛЯРНАСЦЬ І Ў РАСІІ, І ЗА МЯЖОЙ. У ГЭТЫМ ТЫСЯЧАГОДДЗІ ЯГО МУЗЫКА ЎСЁ ЧАСЦЕЙ ГУЧЫЦЬ НА ФЕСТЫВАЛЯХ У ЕЎРАПЕЙСКІХ КРАІНАХ І, ВЯДОМА, ПЕРАДУСІМ У ПОЛЬШЧЫ, ДЗЕ АЎТАР З’ЯВІЎСЯ НА СВЕТ. У РАСІІ Ў НОВЫМ СЕЗОНЕ ПРОЙДУЦЬ ТРЫ ПАСТАНОЎКІ ЯГО ОПЕР У НАЙБУЙНЕЙШЫХ ТЭАТРАХ КРАІНЫ — У МАСКОЎСКІМ ВЯЛІКІМ («ІДЫЁТ»), ЕКАЦЯРЫНБУРГСКІМ ОПЕРНЫМ І «НОВАЙ ОПЕРЫ» (У АБОДВУХ — «ПАСАЖЫРКА»), А ЛЕТАМ 2016 ГОДА ЎСІХ АПЯРЭДЗІЛА НЯЎРЫМСЛІВАЯ МАРЫІНКА, ШТО ТАКСАМА ПРАПАНАВАЛА ПРЭМ’ЕРУ «ІДЫЁТА».

1.

Вайнберг, які ў 1939 годзе ўцёк ад нацыстаў у Савецкі Саюз і знайшоў тут другую радзіму, напісаў нямала: дваццаць сімфоній, сем опер, два балеты, але шырокай публіцы заставаўся доўгі час вядомы толькі як аўтар кінамузыкі. Сапраўднай славы і прызнання кампазітар так і не дачакаўся, хоць яго сур’ёзныя опусы пры жыцці выконваліся (а оперы ставіліся ў ленінградскім Кіраўскім, маскоўскіх тэатрах Станіслаўскага і Пакроўскага) шмат у чым намаганнямі Дзмітрыя Шастаковіча, куміра і старэйшага сябра.

Невытлумачальны і нечаканы, хоць цалкам заслужаны ўсплёск цікавасці да музыкі Вайнберга адбыўся толькі праз дзесяцігоддзе пасля яго смерці — з канцэртнага выканання першай оперы «Пасажырка» (1968). Тады, у 2006-м, сіламі Музычнага тэатра імя Станіслаўскага і Неміровіча-Данчанкі ў маскоўскім Доме музыкі кампазітар паўстаў ва ўсім бляску — яркім сімфаністам, глыбокім драматургам, аўтарам, які здольным пісаць «вакальна». Праз тры гады — да 90-годдзя мэтра — у Англіі, упершыню на Захадзе, прайшоў фестываль, прысвечаны творчасці Вайнберга, на ім прагучалі інструментальныя творы, Рэквіем і аднаактовая опера «Лэдзі Мангазея». І Еўропа са здзіўленнем даведалася пра «невядомага савецкага кампазітара», адразу паставіўшы яго побач з Пракоф’евым і Шастаковічам.

У адрозненне ад іншых опер Вайнберга, яго цяпер знакамітая «Пасажырка» ў савецкія гады не ішла. Аповесць полькі Зоф’і Посмыш, якая зрабілася асновай лібрэта Аляксандра Мядзведзева, мела шырокую вядомасць у СССР і нават была экранізавана. Але оперны опус паводле яе не выклікаў энтузіязму ў айчынных тэатрах, а галоўным чынам у партыйных функцыянераў — ён здаваўся надта пацыфісцкім, ідэалагічна бесхрыбетным, бо ў выкрыцці фашызму тут не было нічога агульнага з безапеляцыйным савецкім пафасам у стылі «Звычайнага фашызму» Міхаіла Рома. Усе спробы «ўладкаваць» «Пасажырку» ў тэатр ні да чаго не прывялі, і яе расійская тэатральная прэм’ера (на Захадзе оперу паставілі крыху раней — у Брэгенцы ў 2010-м) адбылася толькі цяпер у Екацярынбургу.

2.

Гэткі амбітны праект для ўральскага тэатра — справа звычайная. Пасля расінiеўскага «Графа Оры» і «Сацьяграхі» Гласа оперную Расію ўжо нічым не здзівіць: Екацярынбург можа ўсё. Дарэчы, «Пасажырку» зрабіла тая ж каманда, што і нязвыклую оперу пра Махатму Гандзі, — малады амерыканскі рэжысёр Тадэвуш Штрасбергер і славацкі маэстра Олівер фон Дананы, з мінулага сезона галоўны дырыжор Екацярынбургскай оперы. Атрымаўся прадукт не проста цэласны і гарманічны, абсалютна адэкватны выразнай і глыбокай музыцы Вайнберга, але спектакль-адкрыццё, які моцна трымае гледача-слухача амаль тры гадзіны і літаральна выварочвае вонкі нутро. Да дрыжыкаў, да слёз.

Кінематаграфічнасць партытуры Штрасбергер ухапіў вельмі дакладна: на сцэне ўвесь час змяняюць адзін аднаго два планы аповеду, што надае дзеі кантраснасць і дадатковую вастрыню. Першы — утульныя палуба і каюта фешэнебельнага трансатлантычнага лайнера, дзе адбываецца фатальная сустрэча былой эсэсаўкі Лізы і вязня Асвенціма полькі Марты. Другі — асноўны, у якім праходзіць большая частка оперы, — жудасны лагерны барак, па яго перыметры паўстаюць цагляныя трубы крэматорыя.

Моцны бок рэжысуры — індывідуалізацыя характараў вязняў, відавочная праца з кожнай гераіняй, якая мае ўласны характар і вобраз, нягледзячы на тое, што ўсе яны апранутыя ў аднолькава панылую турэмную вопратку (мастачка па касцюмах Віта Цыкун). У спектаклі нямала шчымлівых, калі не жахлівых сцэн, іх уздзеянне тлумачыцца як музычнымі вартасцямі, так і поспехам пастаноўшчыкаў: лірычная песня Каці пра Расію, скрыпічнае сола асуджанага на смерць Тадэвуша, жаніха Марты, малітвы вязняў, іх простыя, сардэчныя дыялогі.

Вобразная і самабытная музыка Вайнберга была бліскуча выканана екацярынбургскімі артыстамі — дакладней, пражыта, прачула і трапятліва данесена да слухача. Цудоўныя вакальныя і акцёрскія работы ў Наталлі Карлавай (Марта), Вольгі Ценяковай (Каця), Надзеі Бабінцавай (Ліза), Таццяны Ніканоравай (Хана), Наталлі Макеевай (Івета), Ірыны Кулікоўскай (Уласта). Не менш уражваюць мужчыны — пранізлівы тэнар Уладзімір Чабярак (Вальтар, муж Лізы, нямецкі дыпламат) і мужны барытон Дзмітрый Старадубаў (Тадэвуш). Гутарковыя ролі эсэсаўцаў палохалі сваёй праўдападобнасцю, жорсткай, чаканнай дэкламацыяй.

Сіла кантрасту, рэзкіх перападаў ад драматычнай узрушанасці да лірычнай медытатыўнай камернасці і інтымнасці бліскуча ўвасоблена маэстра Дананы і аркестрантамі. Журботныя хоры вязняў кантрапунктам узмацняюць у атмасферы оперы трагічныя фарбы (хормайстарка Анжаліка Грозіна). Легкадумныя танцы на палубе лайнера (балетмайстарка Надзея Малыгіна) моцна кантрастуюць з лагерным жыццём.

«Ідыёт» — позняя праца Мечыслава Вайнберга (1986), сусветную прэм'еру скарочанай версіі падрыхтаваў Барыс Пакроўскі ў Камерным музычным тэатры яшчэ ў 1991 годзе. Поўная версія оперы паводле аднайменнага рамана Дастаеўскага ўпершыню прагучала ў Расіі ў межах знакамітага пецярбургскага музычнага форуму «Зоркі белых начэй», які прайшоў у паўночнай сталіцы ў 24-ы раз. Яна апынулася шмат у чым цяжкай і зацягнутай. Аўтар паспрабаваў змясціць у дзесяць карцін музычнай драмы поліфанічны і мультыідэйны раман (лібрэта зноў-такі Мядзведзева).

Абсалютна адгадана гнятлівая атмасфера літаратурнай першакрыніцы: музычны каларыт змрочны і канфліктны. «Нервовая» партытура дыхае няшчасцем, аркестравая тканіна багатая дысанансамі і складанымі, зменлівымі рытмамі, вакальныя партыі востраддраматычныя, рэчытатывы напружаныя. А вось з агульнай архітэктонікай, з драматургіяй цэлага атрымалася не так выразна — хапае сцэн, перагружаных тэкстам, і проста лішніх, якія зніжаюць дынамічнасць развіцця дзеяння. Нясцерпна доўгім і невыразным аказаўся фінал. Прытым шматслоўе ўсё роўна круціцца вакол сюжэтнай канвы, не дадаючы оперы філасофскіх ідэй рамана.

У насычаным рытме тэатра і фестывалю «Ідыёт» узнік шмат у чым спантанна. Напэўна, таму яму аддалі не асноўную, а канцэртную пляцоўку Марыінкі-3 на вуліцы Дзекабрыстаў. З аднаго боку, гэта дазволіла засяродзіцца на ўласна музыцы, з другога — істотна знізіла магчымасці паўнавартаснага прадстаўлення новага, па сутнасці, опуса. Рэжысёр і сцэнограф Аляксей Сцепанюк насяляе сцэнічную прастору вядомымі «аскепкамі» Пецярбурга. Над залай навісаюць фрагменты купала Ісакіеўскага сабора, Аляксандраўскай калоны, залаты караблік са шпіля Адміралцейства. На падмостках статысты перамяшчаюць мабільныя планшэты-дэкарацыі з выявамі горада Дастаеўскага, часцей змрочнага, няўтульна, трывожнага, — з іх дапамогай кожны раз наноў ствараецца прастора карцін.

Груваcткі і складаны «калейдаскоп» Вайнберга ўмела збірае маэстра Томас Зандэрлінг, дамагаючыся пэўнага дынамізму і цэласнасці. У ролі Мышкіна пераканаўчы лірычны тэнар Аляксандр Міхайлаў — з ціхамірнай усмешачкай «ад Смактуноўскага». Яму супрацьстаяць густы бас Юрый Уласаў (Рагожын) і драматычны тэнар Арцём Меліхаў (Івалгін). Ёсць і жаночая сапранавая дуэль: эратычнае спінта Марыі Баянкінай (Настасся Філіпаўна) успрымаецца як кантрапункт пяшчотнай лірыцы Кацярыны Сяргеевай (Аглая), чый напеўны, калыханкавы раманс-арыёза «Рыцар верны» адзіны нагадвае пра сродкі выразнасці старой, традыцыйнай оперы.

1. «Пасажырка». Сцэна са спектакля. Екацярынбургскі тэатр оперы і балета. *Фота Сяргея Гутніка.*

2. «Ідыёт». Сцэна са спектакля. Марыінскі тэатр. *Фота Наталлі Разінай.*

ВОЛЬГА ПАДГАЙСКАЯ. СУЧАСНЫ КАМПАЗІТАР І ПАРАХОД

Вера Гудзей-Каштальян

СЯРОД МАЛАДЫХ БЕЛАРУСКІХ КАМПАЗІТАРАЎ ЁСЦЬ АСОБА, ГІПЕРАПАНТАНАЯ МУЗЫКАЙ, З НЕВЕРАГОДНА МОЦНЫМ ЭНЕРГЕТЫЧНЫМ ПАТЭНЦЫЯЛАМ, ШТО РОБІЦЬ ЯЕ ТВОРЧАСЦЬ АКТЫЎНАЙ, ДЫНАМІЧНАЙ, БЕСПЕРАПЫННАЙ, ШМАТВЕКТАРНАЙ. ЯНА ЛІТАРАЛЬНА ФАНТАНУЕ МАСТАЦКІМІ ІДЭЯМІ, ЗАДУМАМІ, ПРАЕКТАМІ І Ў ГЭТАЙ ВІХУРЫ БАІЦЦА АДНАГО — СПЫНІЦЦА. МЕНАВІТА ТАКОЙ МНЕ ЎБАЧЫЛАСЯ ВОЛЬГА ПАДГАЙСКАЯ, ЯКАЯ ХОЦЬ САМА ПРА ТОЕ І НЕ ЗДАГАДВАЕЦЦА, АЛЕ ПАДШТУРХОЎВАЕ ДА РАЗВАЖАННЯЎ НА САМЫЯ РОЗНЫЯ ТЭМЫ.

1.

ПРА СУЧАСНАСЦЬ І АКТУАЛЬНАСЦЬ

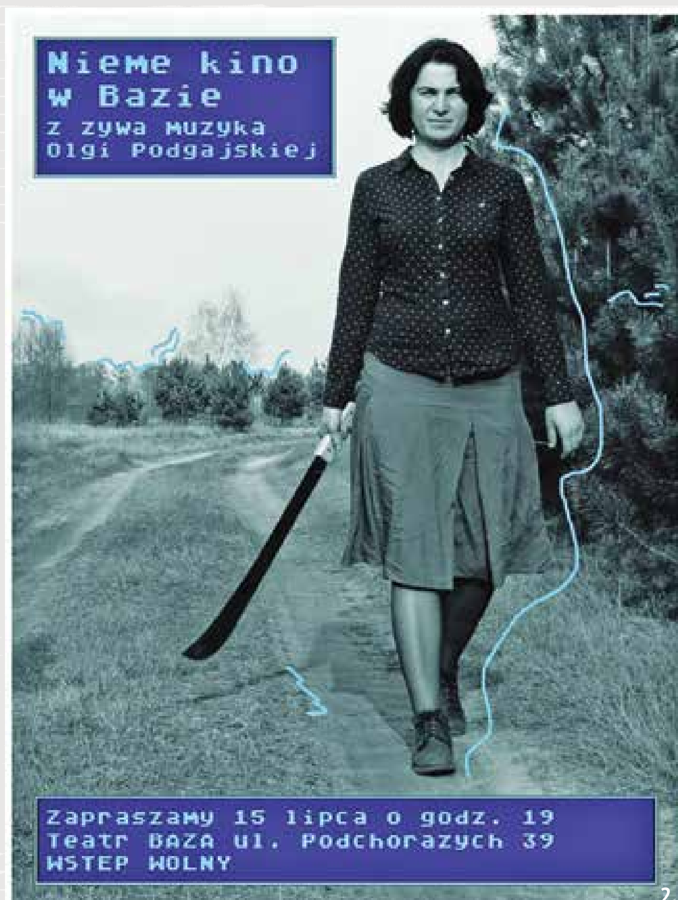
У музычнай творчасці сёння існуе такая неверагодная разнастайнасць, што сучаснаму кампазітару сказаць нешта радыкальна новае цяжка ці зусім немагчыма. Навацыі хутка пераўтвараюцца ў архаіку, авангардныя адкрыцці хутка апелююць да мінулага і робяцца банальнымі. І ўсё ж некаторым шчасціць знайсці і выпрацаваць індывідуальны стыль — пазнавальны, ні да каго не падобны. Іншых прываблівае сінтэзаванне розных плыняў, кампазіцыйных тэхнік. Некаторыя паступова рухаюцца ад адной манеры да другой, а ёсць і такія аўтары, што ў кожным новым творы мяняюць стылёвыя сродкі ў адпаведнасці з ідэяй, канцэпцыяй ці праграмай і ніколі не паўтараюцца.

У спісе работ Вольгі якраз шмат індывідуалізаваных сачыненняў. Амаль кожнаму опусу адпавядае непаўторная назва — «Прэлюдыя і параход», «Адсутны гром», «Дзень шпіёна», «Рыба і неба» або «The Fog», «Uroboros». Ёсць нават і такія, што мяняюцца ў залежнасці ад выканання, як цыкл п'ес для аргана і сябра арганіста. Бо сябрам можа выступіць любы выканаўца. Або п'еса «Сакратары» для піяністаў, якіх чым больш, тым лепш. Тым самым Падгайская нагадвае кампазітараў XX стагоддзя, што прыцягвалі ўвагу незвычайнымі жанравымі азначэннямі. Напрыклад, Стравінскі пазначаў — «балет ў трох здачах», «карціны язычніцкай Русі», а Сяргей Пракоф'еў у «Мімалётнасцях» акрэсліваў характар выканання — «насмешліва», «раз'юшана».

Назвы — гэта імкненне быць сучаснай, пазнавальнай, ці, як кажуць, апынуцца ў трэндзе?
— Проста жаданне пазбегнуць банальнасці і звычайнасці. У творы «Прэлюдыя і параход» зыходзіла з цыкла «Прэлюдыя і фуга», але ў другой частцы бачыўся вобраз парахода, які я і ўвасобіла з дапамогай аргана. Назва «Рыба і неба» нарадзілася з тэксту Аляксандра Увядзенскага, дзе існуе вобразны кантраст, супастаўленне ўзвышанага і зямнога. Іншае «Uroboros», тут істотная канструктыўная ідэя. Змяя, што кусае сябе за хвост, — сімвал, філасофская алегорыя, але хацелася перадаць музычнымі сродкамі працэс, калі канец становіцца пачаткам і зноў працягваецца рух.
Ідэя п'ес для аргана і сябра арганіста ўзнікла выпадкова. Сябрам мусіў быць Аляксандр Хумала, але штораз ён не мог выступаць у канцэртах. Таму вакальную партыю выконваў то скрыпач, то саксафаніст. «Сакратары» — музыка для адпаведнага верша Чэслава Мілаша. Андрэй Хадановіч пераклаў шмат яго вершаў з польскай на беларускую мову. Каля 20 з іх меркавалася чытаць пад музыку. У выніку напісала арыгінальны твор. Хацелася, каб уся сцэна была застаўлена фартэпіяна. Выканаўцы павінны ўвасабляць музыкай гукавы эфект, як у друкарскім бюро. Што да іншамоўных назваў, яны залежаць ад таго, дзе ўзнікае і будзе выконвацца твор — у Германіі або ў Польшчы.
Што, па-вашаму, сучасная музыка? Як вызначаеце, праца сучасная ці не — па стылі, тэматыцы, канцэпцыі? Калі кампазітар піша опус да пэўнай падзеі або як водгук на яе, сачыненне апрыёры робіцца актуальным, але ці робіцца сучасным?
— Сучасная музыка створаная сучасным кампазітарам, і не важна, ён карыстаецца традыцыйнымі сродкамі або найноўшымі тэхнікамі кампазіцыі. Ці актуальны твор? Гэта залежыць ад тэмы, у якой уздымаюцца хвалюючыя, балючыя праблемы; але толькі аўтара ці многіх людзей. Прывяду прыклад з уласнага жыцця. Быў сон — як прадбачанне, прадчуванне рэальных падзей, што адбыліся ў Францыі. Сон зразумела менавіта пасля шэрагу тэрактаў. Потым знайшла малітву «Аб духу любові» Францыска Асізскага і на гэты тэкст напісала хор a cappella «Малітва за мір», які прысвяціла хору «Salutaris» і дырыжору Вользе Янум.
А як ставіцеся да ангажаванай музыкі? Згадаем вашу оперу-буф «0:1», напісаную да Чэмпіянату свету па хакеі. Адкуль узялася ідэя? Вы захапляецеся спортам?
— Нават калі іншаму кампазітару давядзецца напісаць музыку да нейкай даты, ён зможа зрабіць так, што ніхто і не падумае лічыць яе ангажаванай. Усё залежыць ад таленту. Ні хакеем, ні футболам не захапляюся. На стадыёне «Дынама» была, адчувала азарт, адрэналін, але больш туды не пайду. У студэнцкія гады любіла граць у баскетбол. А ідэя хакейнай оперы належыць Віталю Дарашуку, майму мужу, кампазітару і мультыінструменталісту. Яна падалася вартай увагі. Была прапанова Музея Азгура зладзіць Ноч музеяў на стадыёне «Юнацтва». Мы адгукнуліся на прапанову.
Па сюжэце гэта незвычайны матч, а ў музыцы дамінуе неакласічны стыль. Тут шмат гукаў рэальнай гульні — свісткі, скандаванне, шумавыя эфекты спаборніцтва, каментары, завяршальная сірэна...
— Усё так, дакладна. Але спаборніцтва як такога тут няма. Ёсць два браты хакеісты і трэці няўдалы, бо... кампазітар. Ён чакае сваю Музу, а браты пераконваюць, што ён павінен займацца хакеем. З'яўляецца Муза, якая таксама любіць гэтую гульню. Каб быць разам, музыканту трэба стаць хакеістам. У рэшце рэшт ён пачынае граць... Лібрэта напісаў Віталь Дарашук, пастаноўку ажыццявіў Георгій Глік, дырыжорам быў Аляксандр Хумала. Партыю малодшага брата выканаў Сяргей Доўгушаў. А яшчэ мы знайшлі незвычайную выканаўцу на партыю Музы — Кацярыну Зуеву, якая скончыла Акадэмію музыкі як дырыжор-харавік і адначасова выкладае фігурнае катанне!

АСАБІСТАЯ МАТЫВАЦЫЯ ВЫБАРУ

Вольга Падгайская — markdown разнабакова адораная асоба. Скончыла Лідскае музычнае вучылішча як тэарэтык. Але больш цікавым ёй бачыўся шлях кампазітарскай дзейнасці. Сачыняць музыку, невялікія танцавальныя п'есы Вольга пачала яшчэ ў 11 гадоў. Прафесійна кампазіцыю вывучала ў Беларускай акадэміі музыкі — спачатку ў класе Уладзіміра Дарохіна, потым у прафесара Вячаслава Кузняцова, а арганнае выканальніцтва спасцігала тамсама ў дацэнта Уладзіміра Неўдаха. Між іншым у яе сям'і і сярод блізкіх родных музыкантаў не было, хоць усе добра спявалі. Бацькі з прафесіі будаўнікі, інжынеры-канструктары.
Як здарылася, што пачалі займацца музыкай?
— У першым класе знаёмая дзяўчынка адвяла мяне ў музычную школу, паказала інструменты, і мне вельмі захацелася навучыцца іграць. Ніхто пра гэта не ведаў, і, калі я своечасова не вярнулася дамоў са звычайнай школы, бацькі вырашылі, што я знікла. Уся міліцыя Караганды, дзе я нарадзілася, настаўнікі і бацькі мяне шукалі, бо горад быў небяспечны. Калі вярнулася дамоў пасля экскурсіі ў музычную школу, перш за ўсё мяне пакаралі. І было крыўдна, але не за тое. Бо так і не даведалася, ці буду вучыцца музыцы. Потым усё-такі бабуля з дзядулем назбіралі грошай і падаравалі фартэпіяна.
На пачатку перабудовы ў Казахстане заставацца было немагчыма. Адключылі электрычнасць, зімой — мароз мінус 50, палілі вогнішчы ў дварах, нават на балконах, казахі прыязджалі з аулаў і скуплялі жыллё, таму што ўсе адтуль з'язджалі, хто куды мог. Сям'я наша пераехала ў Ліду, дзе жыў бацькаў сябра. Ён дапамог знайсці працу, уладкавацца ў інтэрнаце. Так у 1996 годзе мы апынуліся ў Беларусі.
Што сёння вызначальнае, каб абраць прафесію кампазітара, бо, як і раней, яна не лічыцца прэстыжнай.
— Толькі не матэрыяльны бок. Для сапраўднага мастака творчасць і самарэалізацыя — адзіны спосаб выжывання (найперш у маральна-псіхалагічным сэнсе), бо ён не можа не сачыняць. Яму не патрэбны за гэта грошы. Я магу зарабіць іншай працай.
Катастрафічна, што многія дзеці лічаць, быццам кампазітары жылі ў далёкім мінулым, а цяпер засталіся толькі іх партрэты на сцяне. Таму ў музычнай школе № 3 імя Фрыдэрыка Шапэна, дзе выкладаю кампазіцыю, у 2013-м упершыню арганізавала невялікі аркестр юных кампазітараў «Фрыдэрыкі». Тры-чатыры разы на год ставім тэматычныя спектаклі. Дзеці пішуць музыку і самі выконваюць яе. Самі робім дэкарацыі, касцюмы. Сцэнарыі распрацоўваю самастойна. Першую казку паказвалі на Каляды. Іншапланетнік прылятае на Зямлю і не разумее, што тут адбываецца. Не разумее, што такое музыка, чаму ніводнае свята не абыходзіцца без яе. Урэшце кампазітары тлумачаць, паказваюць, і іншапланетны госць пачынае з задавальненнем іграць.
На Дзень святога Валянціна зладзілі спектакль пра людзей, незадаволеных тым, чым займаюцца. Юныя кампазітары аркестра прадстаўлялі пажарнага, цырульніка, афіцыянта. Іх аб'ядноўвала менавіта музыка, толькі разам з музыкай яны рабіліся шчаслівымі. На пастаноўку запрасіла сваю сястру. Яна па прафесіі аэрафотагеадэзіст, але марыла адкрыць школу фламенка. Па спецыяльнасці працавала толькі два гады. Потым паехала ў Іспанію на спецыяльныя курсы, вярнулася дамоў і здзейсніла сваю мару.
А якой была ваша ўласная матывацыя выбару прафесіі?
— У музычнай вучэльні ўсе тэарэтыкі павінны займацца кампазіцыяй. Маімі настаўнікамі былі Вераніка Швец, якая выкладала



2.

яшчэ фартэпіяна ў іншых студэнтаў, і яе настаўнік Віталь Радзівонаў, ён прыязджаў да нас з Гродна і вучыў, кансультаваў. На тэарэтычным аддзяленні вучыцца карысна, але самой пісаць нейкія навуковыя працы, кнігі ці падручнікі пра музыку нецікава. А вось сачыняць — іншая справа. Для мяне гэта як уваход у нейкую ірэальнасць.

Калі зразумелі, што хочаце быць менавіта кампазітарам, а не тэарэтыкам?

— Вызначальныя падзеі адбыліся на апошнім курсе. Мой дэбютны аўтарскі канцэрт. Нічога падобнага ў Лідскім вучылішчы за ўсю гісторыю не здаралася. Першае аддзяленне склалі камерныя сачыненні, а ў другім гучалі аркестравыя творы з удзелам саліруючага кларнета. Пасля быў удзел у конкурсе маладых кампазітараў імя Юрыя Семянякі ў Гродна, на якім атрымала прыз Саюза кампазітараў.

Паступова, але натуральна рухалася па шляху кампазітарскай творчасці. Наогул не было выбару — пісаць навуковую працу ці музыку. Сачыняла і нават не заўважала, што вучуся на тэарэтычным аддзяленні. Мае настаўнікі Швец і Радзівонаў давалі пэўную свабоду, і гэта спрыяла развіццю фантазіі. Вядома, чула заўвагі наконт формы ці інструментоўкі. Кампазіцыі навучыць нельга, галоўнае не задавіць, а развіць здольнасці ствараць музыку.

Ці складана быць жанчынай і кампазітарам? У тым ёсць антаганізм або гарманічнае суіснаванне?

— Так, складана, бо кожны раз трэба даказваць, што ты сапраўды прафесіянал. Канешне, пералом у сувязі з эмансіпацыяй адбыўся. Але не хачу на гэты конт разважаць. У мяне шмат спраў, якія імкнуся зрабіць у такім кароткім жыцці. Насамрэч ёсць такія жанчыны-кампазітары, каму наканавана, як кажуць немцы, Kinder, Kirche, Küche, і лепей, каб яны гэтым і займалася. Але ж калі жанчына хоча яшчэ нешта сачыняць, мо гэта і нядрэнна...

ТВОРЧЫЯ СТАСУНКІ І ВАНДРОЎКІ

Вольга — лаўрэат Міжнароднага фестывалю арганістаў і Міжнароднага конкурсу кампазітараў імя Андрэя Пятрова (Пецярбург, 2004 і 2010). Выступала на фестывалі, прымеркаваным да 70-годдзя Алега Янчанкі ў Маскве. Удзельнічала і ў многіх еўрапейскіх музычных фэстах — «Orgelsommerakademie» ў Аўстрыі, «Transit 7» у Даніі, «Freakshow», «Unsound», «Stuka ulicy», «NOSPR» у Польшчы, «Orgelmomente», «Freakshow», «Kinoorgel in Babylon» у Германіі, «Sonata islands» у Італіі, «RIO» у Францыі, «Rock in Opposition» у Партугаліі.

У старадаўнім нямецкім Гейдэльбергу праводзіцца Міжнародны фестываль, дзе выконваецца музыка кампаністак з розных краін. Ініцыятарам яго выступае Культурны інстытут «Кампаністкі ўчора — сёння»...

— Чула пра яго, але давялося трапіць на іншы фэст, дзе свае спектаклі прадстаўлялі жанчыны-рэжысёры. У штогадовым Міжнародным фестывалі ў Даніі (у Хольстэбру) мы прымалі ўдзел сумесна з Брэсцкім незалежным альтэрнатыўным тэатрам «Крылы халопа» са спектаклем «Званіць-ляцець» паводле твораў Данііла Хармса. Пастаноўку здзейсніла Аксана Гайко, музыку я пісала разам з Віталём Дарашуком. Фестываль стаў для мяне сапраўдным адкрыццём.

Калі доўжыць гаворку пра фестывальны рух, дык нічога падобнага ў беларускім асяроддзі чакаць не даводзіцца?

— Сапраўды, у галіне сучаснай акадэмічнай музыкі фэстаў у нас мала. Да 330-годдзя з дня нараджэння Баха Віталь Дарашук зрабіў мінчанам і самому кампазітару цудоўны падарунак — фестываль «Бах у метро». На дзесяці розных станцыях мінскага метрапалітэна выконвалася музыка Баха. Гэты праект добра прымалі гараджане. Наогул хацелася б, каб горад ажыў. Сёлета, акрамя Баха, выконвалі музыку Вівальдзі, «Полацкі сшытак» і інш.

Вы — адна з тых, хто арганізоўвае беларускі фестываль сучаснай музыкі і нямога кіно «Кінемо»...

— Ён ладзіцца з 2012 года летам ва ўнутраным дворыку Музея Азгура ў фармаце open air. Тут аб'ядналіся Георгій Глік і Вольга Надольская, арганізатары праекта «Cinemascope», якія займаюцца падборам фільмаў, Аксана Багданава, дырэктарка музея, і Віталь Дарашук, арганізатар фестываля «Кінемо». Праграма складаецца з пяці вечароў. Першы — тапёрскае агучванне стужак, звычайна камедыйнага жанру, рознымі выканаўцамі-піяністамі, якія падбіраюць адпаведныя опусы; тры вечары — са спецыяльна напісанымі сачыненнямі розных кампазітараў, у тым ліку і замежных; і пяты вечар кароткаметражных карцін, для агучвання каторых запрашаюцца ансамблі. У межах фестывалю я агучвала фільмы «Вазніца» Віктара Шострама, «Монстр» Роланда Уэста, «Жылец» Альфрэда Хічкока, «Шэрлак малодшы» і «Таемны знак» Бастэра Кітана, «Сэрца скнары» Дэвіда Грыфіта.

Які прафесійны інтарэс мае для вас гэтая прыкладная сфера?

— Музыка для нямога кіно не мае перапынку, гучыць увесь час, пакуль ідзе фільм. Яна ствараецца як асобная партытура, падрабязна распрацоўваецца ўслед за кадрамі кінастужкі. У тэатры музыка павінна гучаць толькі тады, калі патрэбна рэжысёру. Ён вызначае, дзе, у якой сцэне і колькі хвілін. Таму сачыненне для нямога кіно можа гучаць і самастойна. Праглядаю карціну і раблю ўласную распрацоўку тэмы. Гэта вельмі сур'ёзная праца.

Вы — удзельніца ансамбля новай камернай музыкі «Five-Storey Ensemble», які перакладаецца як «пяціпавярховы» ці «пяціярусны ансамбль». Што маецца на ўвазе?

— Тут шмат складнікаў. Гэта сінтэз удзельнікаў ансамбля «Рацыянальная дыета» і групы «Fratrez» (арганізатар і спявак Сяргей Доўгушаў). Цяпер у складзе скрыпка, габой, флейта, гітара, бас-гітара, кантрабас, акардэон, ударныя. Я граю на фартэпіяна і спяваю. Мы запісалі альбом, выдадзены ў Італіі ў 2013-м. А ў Партугаліі адбылася яго прэзентацыя. Гэтым жа ансамблем, склад якога, дарэчы, мяняецца ў залежнасці ад праектаў, мы граем і на фестывалі «Кінемо».

Не так даўно вы вярнуліся з Польшчы. Якая нагода, што пачулі, адкрылі новага для сябе?

— Прайшла папярэдні конкурсны адбор, атрымала стыпендыю «Gaude Polonia» Міністэрства культуры Польшчы і паўгода стажыравалася ў Варшаўскай кансерваторыі. Уражанне, быццам трапіла ў рай! Кожная паездка ў Еўропу, тым больш на працяглы час, узбагачае, разнявольвае, натхняе. Маім куратарам стаўся кампазітар і арганіст Дарыюш Пшыбыльскі. Дзякуючы Нацыянальнаму Варшаўскаму цэнтру культуры набыла электронны арган. Вывучала арганную творчасць сучасных беларускіх і польскіх кампазітараў. Гэта была галоўная мэта і тэма маёй стажыроўкі. Пазнаёмілася і з такімі значнымі фігурамі польскай музычнай культуры, як Станіслаў Марыто, былы рэктар Варшаўскай кансерваторыі, і культавы кампазітар і дырыжор Павел Лукашэўскі.

Чым сачыненні польскіх кампазітараў для аргана адрозніваюцца ад беларускіх? Якой вам бачыцца агульная сітуацыя ў сучаснай сусветнай музыцы? Як вы ацэньваеце айчынную кампазітарскую школу ў гэтым кантэксце?

— У Польшчы больш магчымасцей вывучаць арган, выконваць арганную музыку, бо шмат кампазітараў, якія пішуць для гэтага інструмента. У нас у свой час быў толькі адзін аўтар, Алег Янчанка, ён жа і сам выканаўца. Цяпер для аргана працуюць адзінкі — Ганна Кароткіна, Дзмітрый Лыбін, Яўген Паплаўскі. Я звярталася да нашых аўтараў, каб напісалі для аргана штосьці новае. На мае просьбы адгукнуліся Канстанцін Яськоў, Андрэй Цалко, Зміцер Горбач, Вячаслаў Кузняцоў. Цяпер можна нават зборнік выдаць.

Наконт агульнай сітуацыі. У авангардным накірунку замежныя кампазітары прасунуліся значна далей, чым мы. Наогул сучасныя аўтары больш імкнуцца да таго, каб знайсці ярка вызначаны стыль, індывідуальны і пазнавальны. У нас многія кампазітары не пазнавальныя, іх сачыненні можна пераблытаць.

У Польшчы даводзілася трапляць на канцэрты сучаснай музыкі, якую немагчыма слухаць. Сярод дзясятка кампазітараў мо толькі адзін яркі. Справа не ў тым. Лічыце самі. Там канцэрты сучаснай музыкі ладзяцца раз на тыдзень, у нас жа — раз на паўгода. Тое і з фестывалямі. Іх шмат: напрыклад, такія грандыёзныя, як Бетховенскі ці фестываль Лютаслаўскага. Залы поўныя, публіка розных узростаў. Ёсць цікавасць да творчасці сучасных кампазітараў. У нас падобнага няма. Інтарэс адсутнічае, разнастайнасці няма, няма з чаго выбіраць. Наогул сучасную музыку беларускі слухач не ведае. Здаецца, канцэртныя арганізацыі і нас, сучасных кампазітараў, таксама не ведаюць.

Акрамя сучаснай музыкі, чым яшчэ цікавіліся ў Польшчы?

— Паглядзела шмат польскіх авангардных спектакляў. Наведвала Zamek Ujazdowski, Nowy teatr. Пазнаёмілася з Аленай і Томашам Ляшчыньскімі і іх «OpenHaus». Алена — актрыса і мастак, а Томаш — акцёр, рэжысёр і перакладчык. Яны вельмі на мяне паўплывалі. Адным з яркіх уражанняў стаўся нямецкі рэжысёр і кампазітар Хайнер Гебельс — яго лекцыя і спектакль паводле кнігі «Эстэтыка непрысутнасці». Незвычайная пастаноўка: ігра дэкарацый, святло, відэаінсталяцыі, гучанне некалькіх фартэпіяна, туманы, птушкі — выкарыстаны ўсе тэатральныя сродкі, акрамя акцёраў. Усё разам выклікала эфект стварэння свету.

Акрамя таго, пабывала на фестывалі нямога кіно ў Берліне, у кінатэатры «Вавілон» агучвала некалькі фільмаў на спецыяльна прызначаным для гэтага аргане. Гэта былі кінастужкі Даўжэнкі, Козінцава, Пудоўкіна.

ЗДАБЫТКІ СТАГОДДЗЯ...

У верасні ў канцэртнай зале «Верхні горад» адбылася прэм'ера хору Вольгі Падгайскай «Малітва за мір», які выконвала Музычная капэла «Sonorus» пад кіраўніцтвам дырыжора Аляксандра Хумалы. У кастрычніку Вольга грацьме на аргане разам з ансамблем медных духавых інструментаў на XI Міжнародным фестывалі духоўнай музыкі ў гонар святой Цыцыліі ў Архікафедральным касцёле імя Найсвяцейшай Панны Марыі. У музычнай школе № 3 разам з Аленай Бажко з Брэста і аркестрам юных кампазітараў «Фрыдэрыкі» будзе ставіцца ценявы эка-спектакль. Плануюцца паездкі ў Польшчу, сумесны праект з Аленай і Томашам Ляшчыньскімі.

Прайшло дзесяць год, як вы атрымалі дыплом магістра мастацтваў. Як вы згадваеце мінулы перыяд? Адбываецца штосьці новае ў вашай творчасці?

— Насамрэч здаецца, што прайшло сто гадоў пасля таго, як скончыла Акадэмію музыкі. Столькі падзей у маім жыцці — тыдзень праходзіць як год. Хоць фізічна адчуваю азарт, апантанасць, быццам мне пятнаццаць. Не магу сядзець без справы.

У дадатак у Польшчы адкрыла шмат невядомых уласных рысаў, з іншага боку спазнала сябе. Галоўнае, што прыйшла ўнутраная свабода, я пазбавілася шматлікіх комплексаў. Убачыла сябе збоку. Багата зроблена, але багата яшчэ хачу зрабіць.

Сёлета нарадзілася шмат твораў, напрыклад, музыка да нямой стужкі Бастэра Кітана «Шэрлак малодшы». Атрымалася разгорнутае палатно. Фільм — камедыя, часам ад смеху аркестранты і дырыжор не маглі іграць. Напісала сачыненне для хору, аргана і ўдарных на словы з «Чарнобыльскай малітвы» Святланы Алексіевіч. Створана і шмат камерных опусаў для аргана. Прэм'еры чакайце на фестывалі арганнай музыкі ў Кафедральным саборы.

1. Вольга Падгайская. *Фота Сяргея Ждановіча.*
2. Афіша сольнага канцэрта ў Варшаве, дзе Вольга Падгайская агучвала нямое кароткаметражнае кіно ў тэатры «Baza». 15 ліпеня 2016 года. *Фота з архіва кампазітара.*
3. Арганны канцэрт у Гродна. *Фота з архіва кампазітара.*

3.

МУЗЫКАЙ МУЗЫКУ ПРАЎДЗІЦЬ

Вячаслаў Вайткевіч

ПЫТАННЕ ДА ЎСІХ І КОЖНАГА

Не намі, а нам задаецца пытанне пытанняў: чаму ёсць ***нешта***, а не ***нішто***? Гэта — асноўнае пытанне філасофіі. Вось што кажа светлавядомы філосаф сучаснасці Мераб Мамардашвілі: «*Гэта і ёсць першае асноўнае і апошняе* [зважаем! — *В.В.*]. *Усё астатняе арганізуецца вакол яго. Калі мы хочам думаць — пытанне для ўсіх і кожнага*».

Пытанне несумненнае і несумнеўнае. Без падтэксту. Затое не безнадзейнае і безвыходнае. Памагае думаць.

Выразна і ўседаступна тлумачыць Мамардашвілі: «*Філасофія пачынаецца са здзіўлення, і гэта сапраўднае здзіўленне па тым, што чагосьці няма... Не гэтаму здзіўляецца філосаф. Філосаф здзіўляецца таму, што ўвогуле штосьці* ***ёсць***. *Бо дзіва, што ёсць хоць дзесьці, хоць калісьці, хоць у кагосьці, напрыклад, сумленне. Здзіўляе не яго адсутнасць, а тое, што яно ёсць. Не адсутнасць чэсці здзіўляе, а тое, што яна ёсць. Або адсутнасць маралі. Гэта значыць, здзіўляе тое, што ёсць нешта. Што тут маецца на ўвазе? — Парадак. Нешта спарадкаванае. Здзіўляе, што ёсць нешта, а не хаос. Таму што павінен быў бы быць хаос*».

Хаос, як бачым, пераадольваецца парадкам. Так і паўстае на свеце культура. Культура ёсць і бывае толькі праз чалавека і для чалавека. Гэта не кашчунства, а самая-самая ісціна, што культуру творыць не Бог-дэміург і не прырода, арганічнай часцінкай-прахам якой мы з'яўляемся.

Культуры — з яе тэхнічнымі і творчымі артэфактамі — не павінна было б быць, а яна ёсць.

Мастацтва — як іншабыцця — не павінна было б быць, а яно ёсць.

Гармоніі, красы не павінна было б быць, а яны ёсць.

І музыкі — з яе гармоніяй, красою — не павінна было б быць, а яна ёсць.

Урэшце, і памяці пра ўсё гэта не павінна было б быць, а яна дзесьці калісьці ў кагосьці, здаецца, ёсць.

1.

ЗНАЦЬ У САБЕ ЗНАНАЕ

Мудрэц Сакрат паказваў: чалавек знае, ды сам ***не знае***, што ***знае***. Ён уступаў з кім-небудзь у дыялог і так ставіў пытанне за пытаннем, што прастадушнаму суразмоўцу ўвачавідкі рабілася ясна, што ён сапраўды ***знае***. Гэты сакратаўскі метад быў названы маеўтыка (па-грэцку «спавівальнае мастацтва»).

Падобнае можна згледзець у пілігрымстве самаахвярных навукоўцаў і майстроў мастацтваў да нязведанай даўніны нашага культурнага быцця. Іх клікала і вяла нацыянальная памяць. Ёсць жа нешта, а не нішто.

Прафесар Адам Мальдзіс ужо з паўстагоддзя таму вызначыў праблему: «*Павінна ж было ад беларускай літаратуры XVIII стагоддзя застацца нешта большае, чым некалькі інтэрмедый і духоўных вершаў. Не магло ж на працягу цэлага стагоддзя духоўнае жыццё нацыі выяўляцца толькі ў фальклоры... Мае субяседнікі* [польскія калегі — *В.В.*] *далікатна пагаджаюцца: не магло. Пагаджаюцца больш катэгарычна: трэба шукаць, шукаць і шукаць!*» Шукаць, збіраць, выдаваць — праблема акрэсліла праграму.

Адметны дар першаадкрывальніка, цікаўнасць, памножаная на цікаўнасць, акадэмічная дысцыпліна мыслі, непрыманне «выручальнай» прыблізнасці доказаў і «прымірэнчых» агульнаўжывальных высноў. Гэтыя знакі служэння ісціне дзеля ісціны забяспечылі Адаму Іосіфавічу і тым, хто ішоў з ім поруч, рэч за рэччу вывесці на белы свет смугою гадоў прыхаваныя, а яшчэ горш — загадзя, агулам прынятыя за нішто ўзоры «духоўнага жыцця нацыі» вельмі няпростага перыяду яго развіцця. І гэта — уласна беларуская літаратура. У фундаментальнай васьмітамовай «Истории всемирной литературы», выдадзенай у Маскве «Наукой» у перабудовачныя гады, у томе пятым, які прысвечаны літаратурам XVIII стагоддзя, адпаведны раздзел (аўтар Адам Мальдзіс) называецца «Белорусская литература». Без варыянтаў. Паўнапраўная і раўнапраўная сярод «всемирных».

СПАВАРОТНЫ ДОЎГ

...Двое людзей, музыкантаў, вяртаюцца пасля працы дадому. Слата, холад, морак, а яны ў нейкай іншай рэальнасці. Мучаюцца няўведаным: «Як стварылася сітуацыя, калі ў цэнтры еўрапейскага кантынента жыве народ, які не мае класічнай мастацкай спадчыны, тады як усе суседзі вакол маюць?» Інтуіцыя, здаровы сэнс падказвалі абодвум, што такая сітуацыя створана штучна. Няўжо нацыя ў прошласці жыла без свае музыкі? Нацыя безмузыкая, што без'языкая. Знаёмая праблема. Значыць, дарма тлуміцца. Слушна пачынаць дыялог з прошласцю. І знаёмая, амаль тыповая

праграма: шукаць-збіраць-друкаваць, публічна выконваць, у навучальных установах выкладаць.

Такую смелую праграму звеставаў перад музычнаю супольнасцю вядомы оперны спявак Віктар Скарабагатаў. Смелую ўдвая: таму, што яна мусіць разгортвацца ў часе, а час — непадкупны суддзя, і таму, што хадайнічае перад яго судом за класічную мастацкую спадчыну. Хто бачыў гэткі прывід? Завучвалі аксіёму: беларусы да вялікай, знацца, рэвалюцыі ніякай музыкі, акрым фальклорнай, не мелі і мець не маглі. І многія зусім не крывадушныя, шаноўныя людзі, не знаючы свайго знакача, наіўна туравалі гэтай аблуднай ідэалагеме. Аднак вера ў прывідную спадчыну не згінула. Сказана: «Верце, што атрымаеце, і будзе вам».

На грамадска-палітычным двары становілася больш пагодліва. Пры Нацыянальным акадэмічным Вялікім тэатры оперы і балета пад эгідай Міністэрства культуры быў заснаваны творчы калектыў «Беларуская капэла» (мастацкі кіраўнік Віктар Скарабагатаў). Яна і была заклікана ўдыхнуць жыццё ў тую прынцыпова адказную праграму.

2.

3.

«Капэла» гуртуе аднадумцаў, верных справе як асабістаму абавязку. Садружнасць асобаў, што ох як не заўсёды здараецца ў творчым асяроддзі. Пошук за пошукам, досвед за досведам — і радаснае вітанне нованароджанага твора. Ды сэрцу тут трэба быць у згодзе з розумам, а розуму — з сэрцам. Праз «павівальнае мастацтва» ўсебаковага асэнсавання і бесстаронняга аналізу твор явіцца ў канцэрт. Хвіліна тым больш урачыстая, што ладзяцца спектаклі і канцэрты не ад выпадку да выпадку, а паводле ўнутранай логікі музычнага матэрыялу і музыказнаўчай «лагістыкі».

Сустрэча са спадчынай заўжды кранае, асабліва калі яна прыходзіць, як у добрых старых раманах, нечакана-негадана. А духоўнай спадчынай нельга не падзяліцца. Тады і гарыць-жыве ў ёй агеньчык духу. Таму дзейнасць «Беларускай капэлы», якая не дае гаснуць гэтаму агеньчыку, не толькі прыгожая, пачэсная. Ратаванне ад небыцця і забыцця, актуалізацыя і папулярызацыя перад шырокай, а галоўнае — свабодна мыслячай аўдыторыяй — гэта пачэснае і неадменнае грамадзянскае дзеянне культурна-гістарычнай справядлівасці. Цалкам прававая «рэстытуцыя» зробленага і назапашанага продкамі з сутарэнняў раўнівай мінуўшчыны ў сучасны адкрыты абіходак. Як сказаў бы Ластоўскі, спаваротны доўг.

Беларуская музычная класіка — не экзотыка. Мы слухаем музыку, ужываемся ў вобразы, спадчынай у спадчыну перададзеныя, і дазнаемся: музыка «ў цэнтры еўрапейскага кантынента» была ўсцяж у розных жанрах і жанравых формах далучанай да ўсіх вызначальных ідэйных тэндэнцый і стылявых напрамкаў гістарычных эпох і мае важкія набыткі, якія не трацяць свайго эстэтычнага значэння. Ад песень і малых інструментальных п'ес да буйных сімфанічных і харавых сачыненняў на кананічныя тэксты і самых з самых — опер.

Артыст, прафесар музыкі, музыказнавец Віктар Скарабагатаў на грунтоўным фактычным матэрыяле праз паралелі-параўнанні зазначае, што на нашых землях самабытна ўзніклі з'явы, аналагічныя якім незалежна ўзніклі і ў іншых культурах. Тут не спрэчка пра нейкія прыярытэты. Тут агульныя заканамернасці.

А што да нашых мясцовых, тутэйшых з'яў, то згадаем, каб не быць галаслоўнымі, песенны цыкл Міхала Казіміра Агінскага (хранікальна ранейшы за цыклы Бетховена і Шуберта), а ў «Гальцы» Станіслава Манюшкі прыкметныя рысы верыскага опернага стылю, які аформіўся толькі пры канцы XIX стагоддзя ў творах італьянскіх кампазітараў — Масканьі, Леанкавала, Пучыні.

Слова «тутэйшыя» падышло якраз да месца. Тутэйшае, не сакрэт, успрымаецца паблажліва. З тутэйшага можна ўволю пакпіць. Хай сабе... А вось пра тутэйшае не скажаш «другаснае» або «запазычанае». Тутэйшае тутэйшае і ёсць. «Сваё».

Самы раз задацца пытаннем: калі свая культура пачынае ўсведамляцца як «свая»? Не такое просценькае пытанне, як думаецца. Ім ушчыльную займаюцца высокааўтарытэтныя навукі. «Теоретическая культурология», выдадзеная ў серыі «Энцыклапедыя культуралогіі», усебакова абгрунтавала палажэнне: «*Адкрыццё сваёй культуры* [адкрыццё! — *В.В.*], *увогуле культуры як такой стала магчымым тады, калі былі адкрыты культуры* [у множным ліку! — *В.В.*]. *Дзякуючы гэтаму культура як такая стала прадметам даследавання. Менавіта ў XIX стагоддзі ўзніклі філасофія культуры і культурная антрапалогія як сістэматычныя навукі. Тады ж паявілася сацыялогія, якая, па сутнасці, пачалася і развівалася як навука пра культуру*».

З гэтага недвухсэнсоўна вынікае, што прызнанне і самапрызнанне сваёй культуры як сваёй мераецца меркамі агульначалавечымі. Яно не робіцца самотна, нават геніямі сваёй культуры. Яно зусім не робіцца — яно адкрываецца.

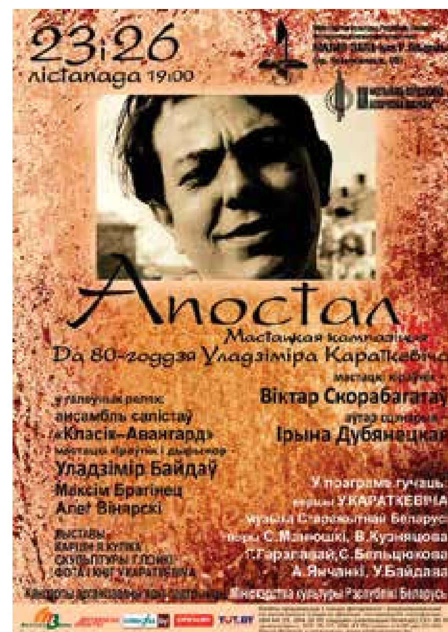
Тады, адвёўшы сумненні-падазрэнні, смеем гаварыць, што свая музыка — законнае дзіця сваёй культуры.

НАТУРАЛІЗАЦЫЯ... У НАТУРАЛЬНАЕ

Іспанскі філосаф, вучоны, пісьменнік Мігель да Унамуна хораша размежаваў мастацтва натхнёнае, адухоўленае — «жывароднае» і мастацтва бязлікага апісальніцкага рэалізму фактаў, якое, тым не менш, выдае сябе за мастацтва вышэйшага ўзроўню — «яйцароднае». Па-руску аж паказальна: «живо***родящее***» і «яйце***кладущее***». Найбольшая каштоўнасць твора «жывароднага» мастацтва ў яго непаўторнасці. Непаўторнасць аўтарскага замыслу, увасаблення. Непаўторнасць слухацкага, глядацкага ўспрымання. Нарэшце, непаўторнасць выканальніцкай інтэрпрэтацыі. А вось «яйцароднае» мастацтва абсалютызуе ўзнаўленне «тыповых характараў у тыповых абставінах» або, як патрабаваў сацыялістычны рэалізм, «отражение жизни в формах самой жизни», дзе душу гоняць як прымху.

4.

5.



6.

«Жыватворнае» мастацтва годна ўступае ў адзінаборства з Хронасам, бо жыве і працягвае жыць класіка. А класіку можна спадобіць радаводу. Радавод імёнаў, ідэй, якія яны распрацоўваюць, мастацкага мыслення, што знаходзіць пераемнікаў. І прарастае традыцыя. Прарастае, як бачым, не ў абстрактнай прасторы, не на чужой вотчыне, а на сваёй — сваімі стараннямі абжытай і акультуранай глебе. Тут яна будзе зразуметая і прынятая за натуральную. Музыка на беларускіх землях была тая, што задавальняла інтарэсы і густы насельнікаў гэтых зямель. Інакш бы яна не ўтрымалася. А тое, што не ўтрымалася, мы й не ведаем.

Гісторыя грамадстваў — гэта не гісторыя так званых тытульных нацый. Таму беларуская культура — гэта не «чыстая» культура «чыста» беларусаў, а культура беларускага грамадства на беларускіх землях, што і ёсць, натуральна, беларуская культура.

Калі мы гаворым «музыка Беларусі» або «музыка ў Беларусі», то гэта не характарыстыка, а як бы пашпартныя звесткі пра тэрытарыяльна-дзяржаўную прыналежнасць. Такія звесткі ў нас што ні стагоддзе мяняліся. «Пасведчанні асобы» без самой асобы.

Радаводная ж прыкмета — беларуская музыка. Выходзіць, каб музыцы Беларусі называцца беларускай музыкай, ёй неабходна натуралізавацца. Натуралізавацца... у натуральнае. Музыку спраўджвае толькі музыка. Гэта паказвае і даказвае — яскрава, далікатна, інтэлігентна — «Беларуская капэла».

МУЗЫКА — АДМЫСЛОВАЯ ПЛОЦЬ

Эстэтычныя тэорыі б'юцца над разгадкаю таямнічай здольнасці музыкі выражаць душэўны свет чалавека. Мудрыя тэорыі ў рэшце рэшт спыняюцца перад таямнічасцю: музыка — адмысловая плоць. Затое гэтую таямнічасць не прамяняеш на «канчатковае» матэрыялістычнае вытлумачэнне. Слынны філосаф-эстэтык Аляксей Фёдаравіч Лосеў проста-такі бунтаваў (дазволім сабе пафасны бунт не перакладаць): «*Что такое музыка? Материально ты по учебникам знаешь, что это такое. Воздушная среда, определённые волны, которые ударяют тебе в ухо, в барабанную перепонку... А это отдаётся в мозгу, и вот тебе — музыка. Но ведь это чистейшее враньё с точки зрения восприятия и переживания.*

Когда ты слушаешь музыку, ни о каких волнах в ушах не думаешь, никаких уравнений не решаешь... Всё это к музыке отношения не имеет, в противном случае её могли бы слушать только специалисты по акустике».

Возьмем жывапіс, яго практыка лёгка праецыруецца на ўсе выяўленчыя ў сваёй аснове віды мастацтва. Жывапісец, які піша пейзаж, партрэт, фігуратыўную кампазіцыю, заўсёды наперад ведае — з жыцця, з вопыту наяўную матэрыю быцця. Ён абавязкова над ёю фантазіруе, па-майстэрску ўвасабляе і пераўвасабляе.

Музыкант-кампазітар з першым дотыкам пяра да нотнага ліста з наяўнай матэрыяй быцця развітваецца. Ён можа пісаць і на гатовы тэкст — песню, кантату, оперу, аднак гукі, якімі ён піша, узяты не з гэтай няўхільнай усюдыіснай матэрыі. Там да яго гэтых гукаў не было, ён здабыў іх толькі з фізічнай віртуальнасці.

Ну добра, забудземся пра хвалі ў вушах. А як быць з нашымі хваляваннямі — яны-то матэрыяльныя? І музыка выражае, з нейма-вернай пранікнёнасцю палоніць нас, перад ёю безабаронных. Праўда і тое, што негатыўныя эмоцыі і пачуцці музыка не выражае, мы ж ужо сказалі, што музыка не падманвае.

Вельмі важна тут вось што. Эмоцыі і пачуцці, якія мы рэальна перажываем, а потым перажываем у музыцы, адплаціўшы ёй слязьмі радасці або смутку, не адны і тыя ж. Гэтак і ў іншых відах мастацтва. Нашто б яно, «высакароднае», далося, калі б капіявала і паўтарала?..

Эмоцыі і пачуцці, якія пасылае нам з таямнічых глыбіняў музыка, заўсёды багацейшыя, ярчэйшыя, прыгажэйшыя, чым іх рэальныя правобразы і прататыпы. Мы адчуваем быццам тое самае, але незраўнана, невымоўна большае, якому імені няма. Бачыць Бог, музыка не выражае эмоцый і пачуццяў, а нараджае іх. З нашых архетыпаў, з калектыўнага бессвядомага.

Калі беларускую музыку мы будзем слухаць з геаграфічнай пэўнасцю — як «музыку Беларусі», нават кампліментарна разумець і ацэньваць як адну з еўрапейскіх (заходніх), але не расчуем архетыпаў, якія ў ёй жывуць, то нечага сутнаснага не спасцігнем.

«Ты женщина — и этим ты права», — прызнаў паэт Брусаў. Пра што яшчэ, як не пра музыку, можна сказаць гэтак бясспрэчна?

1. «Фаўст» Антонія Генрыха Радзівіла. Віктар Скарабагатаў (Мефістофель).
2—6. Афішы канцэртаў «Беларускай капэлы».

«УСЕ ДАРОГІ ВЯЛІ ТУДЫ...»

З гісторыі лепшай музычнай школы краіны

Аляксандр Мільто

Заканчэнне. Пачатак у № 9.

Разнастайным і значным быў пачатковы перыяд жыцця Гімназіі-каледжа пры Беларускай акадэміі музыкі. Ён знайшоў годны працяг у яе далейшай гісторыі. Шмат цікавага пра першыя пасляваенныя гады школы расказалі два вядомыя выпускнікі, лаўрэаты міжнародных конкурсаў Тамара і Эдуард Міянсаравы. Яны прыязджалі ў Мінск на святкаванне 60-гадовага юбілею ўстановы ў 1995-м, тады я запісаў інтэрв'ю з імі.

Тамара і Эдуард вучыліся тут разам, спярша пасябравалі, а потым і пакахалі адно аднаго, паспяхова скончылі нашу школу на пачатку 1950-х і з'ехалі ў Маскву. Там праходзіла іх далейшае жыццё, асноўнымі прафесійнымі вехамі якога сталі паспяховае заканчэнне Маскоўскай кансерваторыі, удзел у прэстыжных міжнародных конкурсах, дзе яны станавіліся лаўрэатамі. Эдуард Міянсараў заваяваў званне лаўрэата на I Міжнародным конкурсе імя Чайкоўскага, дзе першае месца атрымаў славуты Вэн Клайберн. Тамара Міянсарава ў 1962 годзе стала пераможцай на конкурсе ў Хельсінкі, потым у Сопаце. Выкананне ёю песні Аркадзя Астроўскага «Пусть всегда будет солнце» незабыўнае да нашага часу. Аднак сучасныя маладыя музыканты, вучні нашай школы, магчыма, здзівяцца — якое дачыненне мае такая акадэмічная ўстанова да пераможцы эстрадных конкурсаў?..

Вось што расказала пра ўласны жыццёвы шлях **Тамара Міянсарава** (у дзявоцтве Рамнёва):

— Ніколі не забуду нашу школу, не забуду, як мы пачалі ў ёй займацца ў першыя пасляваенныя гады. Нас, невялікую групу дзяцей, сабралі ў галодным разбураным Мінску для заняткаў музыкай. Тагачасны дырэктар школы Ізраіль Рыгоравіч Герман імкнуўся зрабіць усё, каб дзеці ваеннага часу маглі спакойна вучыцца і проста нармальна жыць. Тое, што ён зрабіў асабіста для мяне, забыць немагчыма: каб займацца на фартэпіяна, я спала ў школе, заставалася пасля ўсіх — і займалася ўначы, засынала ў тым жа класе. У мяне былі згорнутыя ў трубачку матрац, падушка і коўдра. Герман мне дазваляў начаваць у школе, паколькі фактычна гэта быў мой дом, які даў мне прытулак у цяжкія пасляваенныя гады.

Я была вельмі хворая, мы з маці ў Мінску перажылі вайну, голад — і ў мяне адкрыўся туберкулёз. Дык Ізраіль Рыгоравіч кожнае лета адпраўляў мяне лячыцца ў Астрашыцкі Гарадок у дзіцячы санаторый, каб я набіралася здароўя. Потым, калі перайшла ў 8 клас, дапамог мне, дзяўчынцы, атрымаць кватэру! А якую ўтульнасць і прыгажосць зрабіў у школе! Паўсюль ляжалі дываны, дарожкі, усё ззяла чысцінёй. Насуперак пасляваеннай разрусе, што панавала наўкола, ён імкнуўся стварыць для дзяцей іншы, мірны свет. Ніколі не забуду сваю настаўніцу музыкі, дацэнта кансерваторыі Таццяну Сяданкіну і яе цудоўнага мужа, вядомага скрыпача Аляксандра Амітона. Яны вельмі цёпла ставіліся да мяне, таму я часта займалася ў іх дома.

У 1951 годзе я скончыла нашу школу па фартэпіяна і самая першая паступіла ў Маскоўскую кансерваторыю. Да мяне ніхто на гэта не вырашаўся. На ўступным экзамене па спецыяльнасці атрымала «пяць з плюсам», пачала паспяхова займацца па фартэпіяна. Але заўсёды хацела спяваць і папрасіла вядомую спявачку Ніну Гусельнікаву праслухаць мяне. Яна праслухала і згадзілася займацца са мной вакалам. Падрыхтаваную праграму паказалі рэктару кансерваторыі, які дазволіў мне з 2-га курса сумяшчаць заняткі фартэпіяна і вакалам. Спачатку ўсю ўвагу аддавала сур'ёзнай музыцы, надзвычай любіла спяваць рамансы Рахманінава, але паступова пачала больш вабіць эстрада. Дарэчы, у гэтай галіне акадэмічная музычная адукацыя дапамагала дасягаць прафесійных поспехаў, пранікаць у сутнасць нотных тэкстаў, кампазітарскіх задум. Досвед, атрыманы ў мінскай школе і Маскоўскай кансерваторыі, быў неацэнны.

У эстраднай кар'еры мне пашанцавала — апынулася першай з савецкіх выканаўцаў, хто ўдзельнічаў у міжнародных конкурсах песні. Да гэтага лічылася, што ў нас няма эстрады, якая б магла выйсці на міжнародны ўзровень. Згадваю 1962 год, калі атрымала залаты медаль і 1-е месца на

1.

конкурсе ў Хельсінкі, перамагла на фестывалі ў Сопаце з песняй «Пусть всегда будет солнце». Калі ў 1988-м адзначалася 25-годдзе Сопацкага форуму, мяне запрасілі туды як ганаровую госцю і члена журы, куды ўваходзіў і Міхаіл Фінберг — мы прадстаўлялі Савецкі Саюз. А фестываль меў менавіта такую назву — «Пусть всегда будет солнце».

Хачу больш падрабязна спыніцца на гэтай песні, невыпадковай у маім лёсе. Яе мне даў вядомы савецкі кампазітар Аркадзь Астроўскі, і, можна сказаць, я яе выпакутавала. Усё, што мы перацярпелі ў страшныя ваенныя гады, імкнулася перадаць у сваім выкананні. Ніколі не забуду вайну. Бачыла расстраляных, павешаных у скверы каля тэатра Янкі Купалы. Гэта жудасна! Там не было дрэва, на якім бы не вісела цела з таблічкай «Я — партызан». Не перадаць таго, што мы тады перажылі і адчувалі!.. Помню, як хаваліся ў жоўтай царкве (яна ля цяперашняга Дома мадэляў). Калі немцы адыходзілі, туды ўварваўся п'яны фашыст, трымае ў руцэ гранату і крычыць: «Я — капут, Гітлер — капут!..» Наша жыццё тады вісела на валаску.

Калі ўчора ў Мінску я выйшла з машыны і спынілася каля той царквы, у мяне ледзь не разарвалася сэрца, я стаяла і плакала… Агароджа ля яе засталася такая ж, як і тады. На ёй мы сядзелі з рабятамі, калі ў 1944 годзе ў Мінск увайшлі нашы танкі. Мы крычалі ім так гучна! Байцы пасадзілі нас на танкі і каталі па горадзе. Таму «Пусть всегда будет солнце» — для мяне не проста песня. Відаць, лёс пажадаў, каб пра гэта гучна сказаў той, хто падобнае перажыў. Доўга шукала, як данесці ўсё, што адчуваю, і вырашыла праспяваць яе звонкім дзіцячым голасам. Відаць, Гасподзь паслаў гэту песню мне, каб я апела цёплае мірнае неба і сонца і каб гэта пачулі тысячы людзей. Запісала твор на адзінаццаці мовах, і потым яго заспявалі па ўсім свеце!..

Вельмі кранальная гісторыя, але давайце вернемся да нашай школы. Вы ж тут знайшлі не толькі прафесію, але і свой лёс...

— Так, з Эдзікам Міянсаравым мы пазнаёміліся тут, разам вучыліся, пяць гадоў сябравалі. Пазней, калі навучаліся ў Маскоўскай кансерваторыі, ажаніліся. Тут нарадзіўся і наш сын Андрэй, які скончыў маскоўскую Цэнтральную музычную школу, стаў кампазітарам. Можна сказаць, што парасткі, закладзеныя ў Мінску, маюць працяг…

***

Колькі слоў пра Эдуарда Міянсарава, адметнага савецкага піяніста, лаўрэата прэстыжнага Міжнароднага конкурсу імя Чайкоўскага. Яго музычны шлях да вяршынь прафесіі аказаўся даволі звілістым — Эдуард пачаў займацца на фартэпіяна позна, прыехаўшы ў Мінск з Ерэвана, дзе яго маці і бацька працавалі ў оперным тэатры імя Спендыярава. Бацька быў драматычным тэнарам, а маці, Тамара Вартанаўна, галоўным канцэртмайстрам тэатра. Але жыццё склалася такім чынам, што яна пакахала іншага — вядучага барытона Беларускага тэатра оперы і балета, народнага артыста БССР Міхаіла Дзянісава. Падчас вайны ён аказаўся ў эвакуацыі ў Ерэване, дзе стаў прэм'ерам тамтэйшага опернага тэатра. Калі Мінск вызвалілі ад фашыстаў, сваю новую жонку і яе сына Эдуарда ён забраў сюды. Дзянісаў і Міянсарава пачалі працаваць у Беларускім оперным тэатры, а сын паступіў у нашу школу.

Пра далейшае расказвае сам **Эдуард Міянсараў**:

— Калі ў 1944 годзе мы прыехалі з Каўказа, дзе нарадзіўся, у разбураны, чорны ад сажы Мінск, я сказаў маці, што не хачу тут жыць. Горад выглядаў жудасна! У Арменіі мы былі жыхарамі тылу і, на шчасце, не бачылі падобных руін. Хоць мае бацькі былі музыкантамі, яны не мелі часу займацца са мной — мама працавала з вакалістамі (яна тады была вядучым канцэртмайстрам Беларускага опернага тэатра, а айчым — вядучым салістам), і я існаваў самастойна. Калі прыйшоў у школу да Германа, мне споўнілася 11 гадоў — гэта позна для сур'ёзных заняткаў музыкай.

Але пашчасціла трапіць у клас да Рыгора Шаршэўскага. Дзівоснай культуры чалавек, надзвычай чулы, інтэлігентны, выдатны прафесіянал, у яго немагчыма не займацца як след — і ён здолеў «разбудзіць» мяне. Думаю, у іншых умовах са мной нічога падобнага не адбылося б, я зрабіў тое, што многім здавалася немагчымым. Недахопы піяністычнага дзяцінства — важкая рэч, я даганяў з усіх сіл. Маці даводзілася літаральна адрываць мяне ад раяля, бо забываўся паесці. Паставіў перад сабой такія мэты: у 13 гадоў сыграць адзін з канцэртаў Бетховена, у 14 — Ліста і ў 15 — Другі канцэрт Рахманінава. Калі Шаршэўскі сказаў, што Рахманінава выконваць зарана, я адказаў: «Сыграю!» — і зрабіў гэта.

У 1951 годзе ў Маскву на праслухоўванне да знакамітага Льва Аборына мяне павезла вядомая беларуская піяністка Ева Эфрон. Гэта здарылася за два гады да майго паступлення ў Маскоўскую кансерваторыю. Яна, як і Аборын, вучылася ў Канстанціна Ігумнава і хацела, каб Лёўшка (так яна звала Аборына) мяне паслухаў. Я сыграў першую частку Другога канцэрта Рахманінава, акампанавала мне сама Ева Эфрон, пасля чаго Аборын сказаў: «Ёсць, вядома, над чым яшчэ працаваць, але няхай прыязджае паступаць...»

2.

І пасля заканчэння школы ў Мінску я паступіў да яго ў Маскоўскую кансерваторыю. Леў Мікалаевіч быў бліскучым піяністам і педагогам, яго педагагічная дзейнасць увайшла ў гісторыю, бо ён выхаваў шмат выдатных піяністаў нашага часу. Вучоба ў такога майстра — шчаслівы шанец у жыцці.

А як вырашылі ўзяць удзел у Міжнародным конкурсе імя Чайкоўскага, неверагодна складаным музычным спаборніцтве?

— Падчас вучобы ў кансерваторыі спрабаваў свае сілы на ўнутрыкансерваторскіх конкурсах, але лічыў сябе небайцоўскім, няконкурсным чалавекам. У год майго заканчэння (1958) Аборын сказаў: «Паспрабуй паўдзельнічаць у конкурсе Чайкоўскага, табе не пашкодзіць».

Я паспрабаваў — і аказаўся сярод лаўрэатаў разам з Навумам Штаркманам і Львом Уласенкам. А перамог тады на гістарычным першым конкурсе Чайкоўскага амерыканец Вэн Клайберн. Такім чынам, кампанія атрымалася годная. Стасункі з Клайбернам далі мне шмат, мы ж дагэтуль ведалі толькі карыфеяў савецкага піянізму — Нейгаўза, Гальдэнвейзера, Фейнберга. А тут прыехаў з-за акіяна амаль хлопчык і сыграў так, што скарыў усіх. Хоць можна сказаць, што ён таксама прадстаўнік рускай фартэпіяннай школы, бо вучыўся ў ЗША ў Разіны Левінай, якая ў свой час паспяхова скончыла Маскоўскую кансерваторыю. Свет цесны, і ўсё ў ім нечакана пераплятаецца.

Пасля нашай школы вучыўся ў Маскве 9 гадоў — пяць у кансерваторыі і чатыры ў аспірантуры, паралельна пасля паспяховага выступлення на конкурсе Чайкоўскага актыўна гастраляваў па СССР. Было шмат цікавай працы над пашырэннем рэпертуару, падрыхтоўкай новых праграм. Я лічу сябе шчаслівым чалавекам, нягледзячы на тое, што на замежныя гастролі выязджаў нячаста. Затое ў паездках па Савецкім Саюзе на канцэртах сустракаў вельмі цёплы прыём, бачыў удзячныя твары педагогаў, вучняў у розных кутках краіны і згадваў словы незабыўнай Евы Эфрон: «Усё ж неблагога хлопца я прывезла з Мінска ў Маскву…»

***

Цяпер, калі Гімназія-каледж пры Беларускай акадэміі музыкі па праве ганарыцца шматлікімі лаўрэатамі міжнародных конкурсаў з ліку сваіх вучняў (згадаем піяніста Андрэя Паначэўнага і віяланчэліста Івана Карызну, лаўрэатаў конкурсу Чайкоўскага), не забудземся на тых, хто пачаў пракладаць гэты шлях — яе першых пасляваенных выпускнікоў Тамару і Эдуарда Міянсаравых.

У 1949-м годзе ў школе ўпершыню набралі клас, дзе вучні сталі паслядоўна займацца ад пачатку і да выпуску, тады іх было усяго дзесяць: трое струннікаў, астатнія піяністы — ні духавікоў, ні тэарэтыкаў, ні харавікоў тады яшчэ не набіралі. Заняткі праходзілі ў тым жа будынку на плошчы Свабоды, паступова склад педагогаў і вучняў пашыраўся, рабіўся ўсё больш разнастайнымі. Але гэта ўжо іншая гісторыя…

Падрыхтавала Ірына Мільто.

1. Цымбалістка Вераніка Прадзед. *Фота Ігара Кузняцова.*

2. Піяніст Андрэй Паначэўны. *Фота з архіва часопіса.*

3. Хор гімназіі-каледжа пад кіраўніцтвам Алы Мазуравай выступае ў Нацыянальным мастацкім музеі. *Фота Сяргея Ждановіча.*

ПРАГРАМА «BELARUS OPEN» VI МІЖНАРОДНАГА ТЭАТРАЛЬНАГА ФОРУМУ «ТЭАРТ»

СКЛАДНІКІ ПРАГРАМЫ «BELARUS OPEN» МІЖНАРОДНАГА ФЕСТЫВАЛЮ ТЭАТРАЛЬНАГА МАСТАЦТВА «ТЭАРТ» АБВЕШЧАНЫ ЛЕПШЫМІ ЎЗОРАМІ СУЧАСНАГА БЕЛАРУСКАГА ТЭАТРА. ДА ЧАСТКІ ГЭТЫХ СПЕКТАКЛЯЎ МЫ НЕАДНАРАЗОВА ЗВЯРТАЛІСЯ, І МЕРКАВАННІ НАШЫХ АЎТАРАЎ ПАДАЮЦЦА ВЫЧЭРПНЫМІ. ПРА ТЫЯ ТВОРЫ, ШТО АПЫНУЛІСЯ Ў ПОЛІ ЗРОКУ ЧАСОПІСА ДЗЯКУЮЧЫ ФЭСТУ, ВЫПАДАЕ АДГУКНУЦЦА ЎПЕРШЫНЮ. РОЗНАБАКОВЫ АГЛЯД ПАКАЗАНАГА, У ТЫМ ЛІКУ І ЗАМЕЖНЫХ ПАСТАНОВАК, ПРАПАНУЕМ У НАСТУПНЫМ, ЛІСТАПАДАЎСКІМ НУМАРЫ.

1.

Экзістэнцыйная энтамалогія

Наталля Ганул

Велізарнае шчасце ўсведамляць, што прысутнічаеш у момант нараджэння новага музычна-тэатральнага спектакля, сУперажываеш яго героям, па-сапраўднаму разумееш іх пакуты-страсці, адчуваеш катарсіс ачышчэння і пры тым неверагодную энергетычную сілу ад усіх, хто ўклаў часцінку таленту ў рэалізацыю праекта. Гэтае захапленне пад знакам «Адбылося!» імкнешся захаваць у сабе на доўгі час. І тыя гледачы, для якіх, як і для мяне, усе зоркі сышліся на адной музычна-тэатральнай прасторы — на прэм'еры «З жыцця жамяры», — зразумеюць, пра што гаворка.

Вакальны твор «З жыцця жамяры» Валерыя Воранава напісаны на 14 вершаў Мікалая Алейнікава. Імкліва створаны кампазітарам за сёлетні студзень, мае на тытульным лісце прысвячэнні: «Цыкл быў ініцыяваны і напісаны для спявачкі і актрысы Святланы Залескай-Бень і выканаўцаў Дашы Мароз і Марыі Васільеўскай». У загалоўку таксама падкрэсліваецца, што опус, дзе ў якасці раўнапраўных інструментальных герояў удзельнічаюць скрыпка, тэрменвокс і фартэпіяна, прызначаны для «актрысы, якая спявае».

І вось на камернай сцэне Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі адбылася сапраўды мастацкая падзея — монаспектакль з рысамі монаоперы, суцэльная мультымедыйная кампазіцыя. Справядлівая думка, што ўсякая творчасць — адзін з відаў аўтабіяграфіі. Практычна для кожнага мастака яго опус — частка ўласнай светабудовы. У сінэргетычнай музычна-тэатральнай прасторы спектакля «З жыцця жамяры» глыбока і шматмерна адкрыўся паэтычны свет абэрыута Мікалая Алейнікава, адсканаваны і прапушчаны праз музычную паэтыку Валерыя Воранава.

Нагадаем, сам кампазітар паэзію рускага авангарду першай трэці XX стагоддзя ўжо не раз увасабляў у музычных інтанацыях: сярод яго твораў вакальны цыкл «Любоўныя песні Данііла Чармса» і харавы цыкл «Фрыкадэлькі і катлеты» на вершы Хармса. А зварот да жанру вакальнага цыкла адкрывае глыбокія карані, якія ідуць яшчэ ад шубертаўскага «кола песень». Ён дае магчымасць зазірнуць ва ўнутраны лірычны свет героя, з яго радасцямі, жарсцямі і пакутамі.

У праграмцы спектакля акцэнтавалася філасофска-этычная аснова дзеяння — «экзістэнцыйная энтамалогія», «спектакль пра жыццё жамяры ў свеце людзей і пра жыццё людзей сярод жамяры, пра жамяроўскія звычкі чалавека і пра чалавечыя страсці кузурак», «пра захапленне навуковым спасціжэннем і жахам перад ім», «пра мітуслівасць, прыгажосць і… Сусвет».

14 маленькіх трагедый аб'яднаныя скразнымі вобразамі-сімваламі — каханне, час і смерць, сувязь чалавека з прыродай, каштоўнасць чалавечай асобы, што разумеецца як своеасаблівы духоўны космас. Над усім гэтым узвышаецца тэма абсурднасці свету і трагічнага ўсведамлення сваёй адзіноты істотай, адасобленай ад навакольнага свету бясконцай пустой прасторай. У ёй чуваць толькі гукі жамяры, якімі адкрываецца спектакль: у поўнай цемры прамень святла выхоплівае «шлем» жукааленя. Дыялектыка дзіцячага і дарослага ў абраных паэтычных радках ставарае аснову для арыгінальнага жанравага змяшэння — «паміж эпічнай драмай і дзіцячымі лічылкамі, паміж рэгтаймам і оперным трагізмам».

Музыка Воранава гіпертэкстуальная, яна прасякнута алюзіямі, асацыяцыямі, элементамі полістылістыкі, у ёй ярка выяўляюцца парадаксальнасць і тэатральнасць музычнага мыслення кампазітара. Кожны верш Алейнікава становіцца імпульсам да музычнага выказвання. Часткі цыклу пабудаваны на прынцыпе кантрасту. У музычнай драматургіі першы («Азарэнне») і апошні («Слова») нумары асэнсоўваюцца як філасофска-рытарычны Пралог і Эпілог, нумары 8 і 9 — бліскуча-іранічны дыялог «Муха» і эфектна-надрыўная «Блыха Пятрова» — гратэскава-трагічная кульмінацыі. Эмацыйна выбухам успрымаюцца плач Прусака і сцэна правядзення аперацыі над жывой кузуркай — «Вівісектар». У чараду чалавекападобных партрэтаў жамяры інкрустуюцца музычныя знакі, якія набываюць асаблівую семантычную значнасць: найгрышы калядак («Конік»), перайманне балалайкі ў духу савецкай папсы, выкананай пад гітару («Птушачка»), жанравыя вобразы-сімвалы танга і жалобны марш («Смерць героя»), паланэз «Блыха Пятрова» ў духу варламаўскага раманса «Белеет парус одинокий», барочнае гудзенне «Мухі». Гратэскавыя акцэнты ўзмацняюцца праз семантычную неадпаведнасць музычнага і вербальнага шэрагаў, парадаксальныя жанравыя і стылявыя музычныя рашэнні.

Уражанне ад глыбіні і цэласнасці задумы (рэжысёры Святлана Бень і Дзмітрый Багаслаўскі) шматкроць узмацняецца арыгінальнай сцэнаграфіяй (Аляксандра Грыцкова), выразнымі, сапраўды касмічнымі касцюмамі. Безумоўна, асаблівая роля належыць мультымедыйнай праекцыі на закругленым экране, які ахоплівае ўсю сцэну і адначасова замыкае маленькі свет кузуркі. Анімацыйныя калажы Марыі Пучковай дакладна і дзівосна раскрываюць сутнасць таго, што адбываецца, віртуальныя героі (нулікі, «селядзец, які спявае», жывая эксцэнтрыяда народных прыказак, вынаходніцтвы навукоўцаў) тонка ўзаемадзейнічаюць з салісткай.

Гэты монаспектакль — несумненны творчы поспех Святланы Бень, лідаркі музычнага кабарэ-бэнда «Серебряная свадьба». Яе акцёрская харызма ўзрушае, а ў выкананні высвятляецца ўзаемасувязь паэтычнага і музычнага тэкстаў. Святлана па-майстэрску валодае спецыфікай прамоўніцтва, накіроўваючы ўсе сродкі на максімальную выразнасць. У інтэрпрэтацыі артысткі раскрываецца глыбіня задумы — праз дзіўную сумесь і кантраст фантастычнага і рэальнага, прыгожага і пачварнага, трагічнага і камічнага, праўдападабенства і карыкатуры. Асабліва адзначым вакальныя дадзеныя актрысы, якія дазваляюць ёй спяваць у розных стылях — ад рускага рамансу да джаза, блюза, рабіць гукаперайманне роба-голасу і вакалу Б'ёрк, спецыфічна «дзіцячаму» вышынна-недакладнаму інтанаванню.

Усё гэта апраўляецца выразным, семантычна шматвектарным інструментальным дыялогам. Складаныя, насычаныя разнастайнымі сучаснымі тэхнічнымі прыёмамі (вострыя, гратэскавыя, кантрасна-рэгістравыя пуантылістычныя россыпы), элементамі гукаперайманння, інструментальныя партыі цыкла гучалі ў бліскучым выкананні Дашы Мароз і Марыі Васільеўскай.

Як жа рэдка цяпер сустрэнеш высакакласных прафесіяналаў, у якіх вочы ззяюць ад захаплення! А тут ззялі не толькі вочы, але і сэрцы ўсіх, хто працаваў над рэалізацыяй гэтага праекта.

1. Святлана Залеская-Бень у монаспектаклі «З жыцця жамяры».

2. «З жыцця жамяры». Сцэна з монаспектакля.

Фота Сяргея Ждановіча.

Па паверхні палатна

Аляксей Замскі

Хто, акрамя Святланы Бень, так дыхтоўна спалучае дзяцціннае са смяротна-дарослым? На адной сцэне, часам у адной кампазіцыі, камічнае з трагічным? Як тэатральны двайнік Мікалая Алейнікава яна здольная нанова адкрыць яго для сучаснай аўдыторыі. Нават мяжу паміж паэзіяй для дзяцей і дарослых (творца на яе амаль не зважаў) Святлана пераадольвае лёгка. Здаецца, духоўнае сваяцтва з паэтам яна адчувала даўно — ужо колькі гадоў у рэпертуары «Серебряной свадьбы» гучыць «Карась», самы папулярны прыжыццёвы верш Алейнікава. Працяг мусіў быць непазбежным. Музычны спектакль «З жыцця жамяры» якраз і выглядае такім працягам, выйсцем «Серебряной свадьбы» на тэатральную сцэну. Пастаноўку, рыхтык як канцэрт, складаюць асобныя нумары, нават глядзельня апладзіруе пасля кожнага. Тут ёсць усё, што ўражвае нас на выступах гурта, — заднік з відэаграфіямі, пераўвасабленні салісткі, гульня са святлом, нават знаёмая дзяўчына-скрыпачка. І калі музыкі пераносілі аўдыторыю ў кабарэ пазамінулага стагоддзя, сцэнаграфія спектакля перараджае эстэтычнае асяроддзе, у якім існаваў «паэт, блізкі да абэрыутаў»: на сцэне ўзнікае нейкае падабенства тэатра футурыстаў (ён мог бы быць такім, калі б яны мелі нашы тэхнічныя магчымасці) і асталёўваецца эстэтыка «жорсткага раманса», з якім Алейнікаў гуляў у кожным другім вершы.

…Але перараджэння, тэатральнага пераўтварэння вершаў у спектаклі-канцэрце не адбываецца. Складанне двух сугучных галасоў паэта і выканаўцы (яны ідэальна пасуюць адзін да аднаго) раптам не дае новага гучання. Атрымліваецца хіба гучней і грубей. Алейнікаў чытаў свае вершы вельмі сур'ёзна і адцягнена, флегматычнай манерай узмацняючы разрыў паміж тым, пра што гаворыцца, і тым, як гаворыцца. Гэта, вядома, не адзіны спосаб прадставіць ягоны непаўторны саркастычны стыль, бо нельга сцвярджаць, што вершы Алейнікава герметычныя і ніколі не існавалі ў адрыве ад паэтавай асобы. Аднак «карнавальным» шляхам увасаблення, абраным у пастаноўцы, не выпадае паяднаць творы з іх сцэнічным увасабленнем. Трук існуе асобна, тэкст — асобна.

У выніку з чатырнаццаці нумароў, якія склалі спектакль, найбольш удалымі становяцца тыя, дзе «трук» мінімалізаваны, не ўрываецца ў радкі і служыць ім толькі як аправа. «Муха» раздзіраецца паміж самадастатковым тэкстам і выдатнай, але таксама самадастатковай інсцэніроўкай, «Чарльз Дарвін» становіцца аглушальным і непераборлівым. Некаторыя вершы скарачаюцца так, што знікае ўнутраная гармонія частак, застаюцца толькі «sound and fury». Затое «Надкласавае пасланне» («і блыха, мадам Пятрова»), да якога дадаецца толькі вобраз рэстаранннай спявачкі, лепш за ўсё пасуе да таго, каб інтэрналізаваць (засвоіць) вершы Мікалая Алейнікава ў нашым культурным набытку.

«Птушачку безразважную», верш 1937 года, артыстка чытае, павольна ідучы з завязанымі вачыма, як прыгавораныя да страты, і робіцца відавочным: спектакль нітуе не заяўленая тэма, але асоба аўтара! Праз рэжысуру Святлана Бень і Дзмітрый Багаслаўскі імкнуцца пазбавіць творы павярхоўнага пафасу (а што гэта небяспека рэальная, здольная перакапаць большыня тэкстаў, прысвечаных паэту) і, здаецца, кампануюць вершы так, каб той не праскочыў праз выпадковае кампазіцыйнае суседства. Але па цэнтральнай лініі — жыцці паэта — мы асуджана віхляем, пакуль у фінале не вернемся да пачатку… Апошнім гучыць «Конік», першы вядомы твор Алейнікава. Пасля яго ўсе папярэднія як бы закрываюцца для эмацыйных успамінаў і глядач прыпадабняецца той самай жамяры, якая, поўзаючы па паверхні палатна, не можа ўбачыць карціны цалкам і ўспрыняць яе прыгажосць.

2.

Царства ценяў

Аляксей Замскі

…Першым на сцэне з'яўляецца Дырыжор, тутэйшы Пак, постаць няўрымслівая і, зразумела, нерэальная, — каб прывесці ў рух пастаноўку «Крэйцарава саната» (Магілёўскі абласны драматычны тэатр, рэжысёр — Саўлюс Варнас). Нерэальнасць Дырыжора — не толькі ў тым, што ён не пільнуецца мяжы сцэны і глядзельні. Перадусім каб выканаць «санату для скрыпкі і фартэпіяна», дырыжора не трэба… Пак-Дырыжор выклікае цені, і яны запаўняюць сцэну, каб нанова разыграць гісторыю, якой больш за стагоддзе. Мы здагадваемся: цені асуджаныя яе паўтараць, пакуль штосьці не зменіцца: пакуль не знойдуцца адказы на пытанні, зачараванае кола не разарвецца. Цягам спектакля на сцэне як быццам і няма жывых людзей, але блукаюць прывіды: напачатку хістаецца чорная постаць Познышава і цягае за сабой кайданы, напаўпразрыстая дзяўчына ў белым узнікае за акном, безаблічныя страшнікі бразгаюць ланцугамі, а сіняе святло робіць аблічча выканаўцаў прывіднымі. Як мае быць у доме са зданямі, чуецца рыпенне няісных дзвярэй і крокі нябачных істотаў, гучаць тагасветныя галасы і смех, прадметы як быццам рухаюцца самі па сабе, на сценах (заслоне) праступаюць патойбочныя пісьмёны. Толькі з набліжэннем да фіналу, адчуваючы, што неўзабаве пральецца кроў, здані набываюць плоцевай шчыльнасці і робяцца жывейшымі.

На загад гэтых прывідаў штораз узнікае кінжал — то ў руках Познышава, то дзесьці побач, нагадваючы пра няўхільнасць даўно вызначанага фіналу. У Саўлюса Варнаса герой «Крэйцаравай санаты» напраўду становіцца трагічным, спрабуе супрацьстаяць лёсу і трывае страшную паразу. Літаратурнаму Познышаву сяк-так рупіла апраўдацца, ён імкнуўся распавесці пра сябе і настойваў на заканамернасці ўсяго адбытага. У тэатры ён зрабіўся існай ахвярай светаладу — нават размаўляць не хоча, так што Дырыжор стукам палачкі прымушае яго працягваць.

З Познышавым у спектаклі ўсё здараецца як бы супраць ягонае волі. Прастытуткі да яго самі чэпяцца і катуюць (за стрыманасць?), а ён да іх не дакранаецца і нават не варушыцца… Колькі можа. Раман ягоны складаецца, бо вясло само кладзецца ў руку — як пазней кінжал. Познышаў абрынаецца ў «аркестравую яму» нечакана, а калі па добрай волі захоча праваліцца, дык не патрапіць. Яго падвешваюць, валтузяць, цягаюць і качаюць па сцэне, пасля антракту быццам выштурхоўваюць з-за куліс. Персанаж штораз упарта спрабуе ачысціцца ці хоць абцерціся, але не можа, паколькі дапамагаюць і ручнікі падаюць тыя самыя рукі, што старанна «пэцкалі». І ў сварках з жонкай Познышаў не вінаваты: мы выдатна бачым: ягоную жонку падмянілі (пасля вяселля адну актрысу пераймае іншая).

Непазбежна скарачаючы тэкст аповесці для тэатра і пазбаўляючыся ад бальшыні падрабязнасцяў, рэжысёр замала пакідае для Лізы. На сцэне яна прысутнічае, але ўласным жыццём не валодае. Нават у эпізодзе забойства Ліза патрэбная рэжысёру пастолькі, паколькі без яе ліхадзейства не здзейсніцца. А як здзейсніцца, дзяўчыну найхутчэй трэба прыбраць са сцэны (у Талстога яна не губляе самастойнасці нават на божай пасцелі).

Зважым: пра ўсё і ўсіх апавядаюць адныадзіныя вусны, а дзейныя асоб вынікаюць з аповеду. Іван Трус, безумоўна, моцны апаведнік. Кніжна-цяжкому тэксту Талстога ён надае амаль натуральнае гутарковае гучанне, але, мабыць, маюць рацыю пастаноўшчыкі, якія ператвараюць «Крэйцараву санату» ў монаспектакль. Бо калі на нашых вачах з'яўляюцца асуджаная Ліза і гратэскавы Трухачэўскі, мы ўспрымаем іх самастойнымі персанажамі, то-бок жывымі людзьмі. А яны толькі цені…

Здані разыгрываюць стагадовую п'есу, не змяняючы ні пытанняў, ні адказаў. У эпілогу са старога фанаграфічнага запісу голас Талстога паўтарае: «Нельга так жыць! Нельга так жыць!» Вядома, нельга, згаджаемся мы, — ну дык жа здані й не жывуць.

«Крэйцарава саната». Іван Трус (Васіль Познышаў), Галіна Лабанок (Ліза).
Фота Сяргея Ждановіча.

Візіт старой маскі

Аляксей Замскі

У межах аднаго фэсту і літаральна аднаго тыдня былі сыграныя два спектаклі, дзе поўныя прыкметаў часу і, так бы мовіць, вельмі пэўныя, да звыкласці вызначаныя п'есы мінулага стагоддзя ператварыліся ў пазачасавыя прыпавесці развагі пра чалавечую прыроду. Пра тое, як людзі хаваюцца за маскамі, карыстаюцца імі і пазбаўляюцца ад іх — ці ўжо ад іх няма як пазбавіцца. Такім чынам беларускія тэатры лялек не ўпершыню (згадаем дзвюх нядаўніх «Чаек») міжсобку перамаўляюцца пра важныя рэчы… як бы па-над галовамі астатніх. Але ўсе чуюць, усім цікава, і часам выпадае магчымасць параўнаць пункты гледжання.

У спектаклі «На дне» (Магілёўскі тэатр лялек, рэжысёр — Ігар Казакоў) артысты носяць на сабе лялек-персанажаў нібы сіямскіх блізнятаў ці, хутчэй, злаякасную пухліну. Ад лялькі імкнуцца пазбавіцца, паўстаць і перад гледачом, і адно перад адным без яе заганаў і недахопаў. У жыхароў Гюлена з «Візіту старой дамы» (Гродненскі тэатр лялек, рэжысёр — Аляксей Ляляўскі) гэтага дабра таксама хапае, але з лялькамі, дакладней — з маскамі ў іх зусім іншыя дачыненні. Маскі патрэбныя для абароны і дыстанцыянавання ад навакольнага свету: чым большай абароны вымагае чалавек, тым часцей карыстаецца маскай. Таму адзіная «сапраўдная» лялька, якая з галавы да ног хавае артыста, неабходная Клары. У выкананні Ларысы Мікуліч яна заўсёды непранікальная. Адкінуўшы на час лялькавае «цела», артыстка загортваецца ў покрыва, ізноў хаваючы «сябе» ад гледачоў, — але з кожным выхадам цалкам падпарадкуе сабе сцэну. Яе ўсепранікальны, рэзанансны голас гучыць з нетутэйшай сілай, ад якой нават гледачу ніякавата, не тое што артысту-партнёру, калі яму загадвае рэжысёр альбо драматург. Але ні пад маскай, ні з грымотным голасам Ларыса Мікуліч не ператварае Клару ў знак ці пераўвасабленне, пра што вельмі просіць Фрыдрых Дзюрэнмат, — яна застаецца чалавекам, нават калі выраз ягонага твару трэба выглядаць за лялькай.

Атрымліваецца гэткі антыантычны тэатр, дзе глядач намагаецца разгледзець сапраўднага акцёра за маскай і чакае, калі ж абставіны прымусяць яго гэтую маску зняць. Твор гродзенцаў пераконвае: няма на што пад ёй глядзець. Пакуль ні «быць кімсьці», ні «абараняцца ад кагосьці» без патрэбы — гараджане адрозныя хіба сваімі каляровымі шапкамі. Індывідуальнымі, прыкметнымі іх робіць маска.

Штучная цацачнасць горада Гюлена падкрэслена наўмысна. І сам спектакль, да стракатасці рознакаляровы і спачатку вясёлы, выглядае карыкатурнай маскай: яна хавае існае аблічча дзеяння. П'еса Фрыдрыха Дзюрэнмата камедыйная толькі ў тым сэнсе, што над зместам мяркуецца смяяцца, а не плакаць. Драматург педантычна ставіцца да таго, як яе можна ўвасобіць, як павінны выглядаць усе складнікі, прапануе рэжысёру і трупе пэўныя прылады, каб нешта «прыўзняць» ці «прыспусціць».

Аляксей Ляляўскі адмаўляецца ад большасці прапаноў такога кшталту. У тэатры лялек свой умоўны лад, свае законы адцягнення. Сцэну напаўняюць несапраўдныя людзі і несапраўдныя рэчы: гэта ўсё гульня, знарок і для смеху, усё такое каляровае, нават труна падобная да скрынкі з падарункам (а яе змесціва і будзе падарункам, які мільярдэрка рыхтуе гораду). Так, усміхаючыся, мы хутчэй за ўсё прапусцім першую згадку пра публічны дом, не адразу заўважым, што кардонная вінтоўка і кардонная фотакамера «страляюць» з аднолькавым гукам, а за буфанадным з'яўленнем пары сляпых не адзначым, што іх жыццё агіднае і страшнае.

Спагадзя, праз пэўны час, калі дойдзе да сур'ёзнага і жорсткага, гледачам неададуць апамятацца — з грукатам зачыняцца дзверы, згасне святло, і ў цемры скажуць, што пабочных асобаў у зале не засталося. Дзюрэнмат рабіў гледачоў сведкамі злачынства. Ляляўскі ператварае іх у саўдзельнікаў.

«Візіт старой дамы». Сцэна са спектакля.
Фота teart.by.

«НАМ НЯМА ЧАСУ БЫЦЬ ШЧАСЛІВЫМІ...»

«Безназоўная зорка» Міхая Себасцьяна ў Гомельскім абласным драматычным тэатры

Жана Лашкевіч

Самыя пільныя вочы, самыя чуйныя вушы маленькага горада мастачка па касцюмах Таццяна Стысіна схавала пад вялікія капелюшы, ды пад форменнымі фартушкамі не спадніцы, а шорты: традыцыйныя гімназісткі відавочна арганізаваліся ў гайды (дзявочае адгалінаванне знакамітых скаўтаў). Гартаванню духу ды характару спрыяюць інтэлектуальныя заняткі, таму колькі настаўніцкіх пытанняў пра журналіста, крытыка, драматурга Міхая Себасцьяна (Язэпа Гехтэра) нечакана і вельмі арганічна ўтвараюць пралог спектакля. Дзяўчаткі, вядома, пра адно ведаюць пэўна, іншае падглядаюць, апавядаючы публіцы, як зімой 1943 года п'еса «Безназоўная зорка» стваралася ў гета Бухарэста — сакрэтна, на замову тэатра. З цікавасцю перабіраюць рэмаркі, што неўзаметку робяцца рэплікамі, катурхаюць сваё ўяўленне, і яно абуджаецца: асвятляюцца рэйкі і адзіная дэкарацыйная пабудова мастака Андрэя Меранкова — нібыта вагон, але на ўсе выпадкі жыцця. У ім і едуць, і станцыяй кіруюць, і жывуць на ціхай вуліцы як на запаснай каляіне.

Вакзал гарадка драматург сімвалічна аздобіў спыненым гадзіннікам. Каб дастаць да ягоных стрэлак, мастак-пастаноўшчык узброіў Начальніка вакзала драбінамі; каб ажывіць чыгуначны краявід — густоўна ўжыў дымавую машыну. Увасабляючы шалёны подбег часу, ценем мільгае па вакзальных забудовах і персанажах славуты дызель-цягнік: ягоны гістарычны рух, зафіксаваны п'есай, ці не ўсю Еўропу асталюе па вагонах і давязе да трагічных канцовых пунктаў, шмат каму давядзецца іх штурхаць і рухаць да ўсіх тэатраў... ваенных дзеянняў.

Але адносна сцэны вагон нікуды не ссоўваецца, і гэтая тэхнічная акалічнасць пакрыёма рыхтуе метафару: яна ўсвядоміцца й спрацуе, як толькі героі загавораць пра зорнае неба. «Мы разам ляцім да зор», — наўпрост выснаваў Максім Багдановіч; пастаноўшчыкі з драматургам відавочна прыпадобнілі да маленькага вагона ўсю Зямлю. Каб не сапсаваць палёт і не зблоціць вагон, трэба пільна сачыць зоры. «Вы што, ніколі не глядзіце на неба?» — пытаюцца са сцэны.

Варта глядзець, асабліва дбаючы пра шчаслівае паразуменне. Рэжысёры Дзмітрый Бейнарт-Саладуха і Павел Харланчук-Южакоў відавочна дбалі, прапанаваўшы рэпертуарнаму тэатру найдыхтоўнейшую драматургію, не аднойчы ўвасобленую ў кінастужках. Тая, у 1978 годзе адметна зрэжысараваная Міхаілам Казаковым, да сёння карыстаецца глядацкай любоўю.

Кожную ролю «Безназоўнай зоркі» можна лічыць за дарунак лёсу — настолькі пранізліва і дакладна яны выпісаныя. На сцэне ўразіў Рыгор Жураўлёў — ягоная вывучка і псіхафізічныя акцёрскія асаблівасці як мага прыдаліся да ролі настаўніка Марына Мірою. Здзівіла Святлана Яфімава — прыхаваным канфліктам жаноцкасці і абавязку ў асобе Мадэмуэзэлі Куку. Расчуліў Фёдар Іваноў — ягонаму Селяніну, відаць, так і не собіла дапяць да пункту прызначэння. Але непаўторнае вырашэнне спектакля забяспечыў ансамбль, альбо, лепей, калектыўная роля гімназістак у складзе Веры Грыцкевіч, Марыі Хадзяковай, Ліліі Гостaвай, Ірыны Курака, Кацярыны Уладзіміравай, Віталіі Цішковай, Таццяны Грынь, Дзіяны Чарнышэвіч і Аляксандры Бычковай. Іхнія персанажы прагнуць жыццёвага руху, падзей, асабістага ўдзелу; іх магнэсам цягне зменлівы вакзал, які настаўнік Мірою параўноўвае з морам; ім даводзіцца даследаваць, соваць і варочаць вагон, каб ён, пазначыўшы чарговае месца дзеяння, ператварыўся ў чароўную скрыню дзявочых выдумак і чаканняў. Яны пачынаюць размову пра шчасце і шчыра пачуваюцца шчаслівымі, разглядаючы зорку-ўцякачку Мону. І вырак элегантнага мужчыны, якому Юрый Марціновіч дадае спакойнай злавеснасці, пакуль што гучыць не для іх: «Нам няма часу быць шчаслівымі». Яны яшчэ маюць час на шчасце, хоць рух да зор яго і не прадугледжвае.

«Нам ледзь хапае яго на тое, каб проста добра жыць».

Рыгор Жураўлёў (настаўнік Мірою), Настасся Задорына (Мона).
Фота Уладзіміра Ступінскага.

БЕЛАЕ ВОБЛАКА ТЫРАНА

«Чынгісхан» «Жастар Тэатры» на XXI Міжнародным тэатральным фестывалі «Белая вежа»

Дзмітрый Ермаловіч-Дашчынскі

Адмысловым прызам «За відовішчнае ўвасабленне паэтычнай прыпавесці» на сёлетняй «Белай вежы» быў уганараваны спектакль «Чынгісхан» «Жастар Тэатры» акімата Астаны (Казахстан).
Менавіта гэтай работай «Жастар Тэатры» распачаў свой першы сезон у ліпені 2007 года, а паспяховы ўдзел у нашым фэсце даў магчымасць ацаніць «Чынгісхана» праз еўрапейскія культурныя чаканні.
Літаратурнай падставай пастаноўкі стала драматургічная кампазіцыя Жаныша Кулмамбетава, складзеная з дзвюх аповесцяў — Чынгіза Айтматава «Белае воблака Чынгісхана», з якой узята толькі легенда пра Саразекскую страту, ды Абіша Кекілбаева «Хатынгольская балада» — эпічнай гісторыі пра тое, як царэўна Гурбелжын адпомсціла за народ тангутаў забойствам Вялікага Мангола.
Рэжысёр-пастаноўшчык, аўтар мастацкага і музычнага вырашэння, мастацкі кіраўнік «Жастар Тэатры» Нурканат Жакыпбай выбудоўвае грандыёзны сцэнічны эпас вакол Скаланальніка Сусвету Чынгісхана ў выкананні Адыла Ахметава — асабліва пераканаўчага і эфектнага праз лаканічны тэкст і скупы ролевы малюнак. Аднак з такой цэнтралізацыяй шматлікія сюжэтныя лініі выглядаюць абрывіста і другарадна. Паводле формы спектакль можна класіфікаваць як «драматычны балет», дзе харэаграфія знітоўвае элементы акадэмічнай вывучкі і стылізацыю пад народную традыцыю, злучае ўсе лініі аповеду і робіць ансамбль важнай дзейнаю асобай накшталт хору антычнага тэатра (харэографы — Салтанат Жалымбаева і Рынат Білібаеў).
Сцэнаграфія — спляценне лінаў з конскага воласу — увасабляе імкненне тырана засцерагчыся ад верагоднай здрады і схавацца ад уласнага сумлення. Раскошныя сцэнічныя строі не проста цытуюць нацыянальны казахскі гарнітур — яны падкрэслена этнаграфічныя і дэталёваму раскрыццю вобразаў не спрыяюць. Па бальшыні сваёй характары персанажаў пазбаўлены псіхалагічнай дынамікі і застаюцца няскратнымі, але гэта часткова апраўдана жанрам міфічнага эпасу.
Скарыўшы вялікую частку Азіі, Чынгісхан рухаецца ў Еўропу. Яго чакае самая цяжкая частка шляху — пераход праз саразекскі стэп. Як біблейскі Ірад, Чынгісхан атрымлівае вяшчунства — пра белае воблака, якое суправодзіць яго ў паходзе. Калі воблака згубіцца або сплыве, Вялікі Мангол пазбудзецца сваёй моцы. Падобна таму самаму Іраду, што збіваў немаўлятаў, тыран забараняе жонкам сваіх салдатаў нараджаць, бо для ворагаў няма нічога больш датклівага за сем'і вояроў. Прарочыць Чынгісхану таямнічая Старая Маці (Балжан Зіякулава) — яна ніколі не кленчыць і не схіляе перад ім галавы, а ў пустым намёце, атуленым аховай, з'яўляецца знянацку, увасабляючы і фатум, і сумленне.
Праз каханне старэйшага дазорцы Эрдэне (Бакыт Хаджыбаеў) і майстрыхі Дагулан (Мядзіна Май) нараджаецца дзіця. Бацькоў, якія не зважылі на забарону, Чынгісхан карае смерцю. Дзіця кахання сярод вайны і нянавісці ратуе Старая Маці: прарочыца бачыць над сабой чароўнае белае воблака і ў яе з'яўляецца малако для немаўляці (у харэаграфічнай сцэне эфектна шыхтуецца шэраг жанчын, што перадаюць дзіця з рук у рукі — у будучыню). Яна таксама паведамляе ўладару пра дзяўчыну-прыгажуню Гурбелжын, царэўну зваяваных тангутаў: Чынгісхану не наканавана зрабіць яе шчаслівай. Спачатку яго працінае жаданне авалодаць красуняй, а потым перaймае пакутлівае каханне — такое ж рэдкае, як воблака над пустэльняй. Гэтае фатальнае воблака ператвараецца ў чароўную царэўну, грацыёзную і лірычную ў выкананні Айнур Рахіпавай.
Каханы Гурбелжын, правадыр тангутаў Чыдургы (Даўрэн Сергазін), наказвае ўдовам сваіх вояроў захаваць і нарадзіць дзяцей, каб выхаваць паводле звычаяў малога народа (зберагаючы мову, культуру, веравызнанне) — насуперак Чынгісхану. Па жорсткім законе Гурбелжын мусіць зрабіцца ягонай наложніцай, але яна забівае ўладара кінжалам, атрыманым ад Старой Маці (у гэтай сцэне мімаволі згадваецца легенда пра Рагнеду Полацкую і князя Уладзіміра). Чынгісхан паміраe, а ягоныя паплечнікі скідаюць на зямлю конскія аброці — утвараюць белае воблака. Воблака кахання, што нельга ўтрымаць, утаймаваць, прысабечыць…
Сучасны казахскі нацыянальны тэатр, засвоіўшы дасягненні заходнееўрапейскага і рускага мастацтва, шукае мастацка-эстэтычнай ідэнтычнасці і фармуе творчае аблічча, звярнуўшыся да сваіх вытокаў — песень акынаў, абрадавых танцаў, паўсядзённых культурна-пабытовых традыцый, пляцавых прадстаўленняў пра Алдара Касэ і іншых «камічных ашуканцаў». Творчыя перамогі «Жастар Тэатры» сведчаць пра слушнасць гэтага пошуку і шчырую глядацкую цікавасць да казахскай культурнай індывідуальнасці, пададзенай праз прыёмы музычна-драматычнага тэатра.

1. Айнур Рахіпава (Гурбелжын).
2. Азамат Эскулаў (Кахар) і Адыл Ахметаў (Чынгісхан).
Фота Наталлі Алейнікавай.

1.

2.

ЗАНДАЖЫ І МІРАЖЫ, АЛЬБО ЯК ПРЫСАБЕЧЫЦЬ СПАДЧЫНУ

Інтэрактыўнае прадстаўленне ў Ашмянах

Ігар Раханскі

Пры канцы верасня жыхароў Ашмян запрасілі да ўдзелу ў праекце, які арганізатары назвалі сацыякультурным. Назва «Зандажы і Міражы», запазычаная ў мінскіх рэстаўратараў, сімвалічна вызначыла сэнс аднаўленчых і экспазіцыйных прац па захаванні спадчыны цэлай вобласці. Тое, што атрымалася ў выніку, існавала на мяжы дакументальнага і музейнага тэатра, інтэрактыўнай экскурсіі, гістарычнай анімацыі, гарадскога перформансу, флэшмобу, архівавання вуснай гісторыі… Музейны аматарскі тэатр мае шмат прыхільнікаў і столькі ж адмаўленцаў, але бліскучыя прыклады сусветных музеяў натхняюць. Ад нашых ужо таксама чакаюць інтэрактыўнасці, крэатыўнасці, інавацыйнасці. Аднак на практыцы перад супрацоўнікамі паўстае непасільная задача, тым больш традыцыйныя музейныя справы — захаванне і папаўненне фондаў, навуковую працу — ніхто не адмяняе. У выніку музейшчыкам, часцей за ўсё з адукацыяй гісторыкаў, даводзіцца шчыраваць не на сваёй дзялянцы і марнаваць час на «тэатралізацыі», якія даюць добрую нагоду наракаць, маўляў, не трэба ператвараць музей у клуб.

Ашмянскі эксперымент па ўмацаванні мясцовай музейнай супольнасці прафесіяналамі розных мастацкіх галін можа аспрэчыць падобныя меркаванні. Рэжысёрка — Таццяна Шылава (кіраўніца ўзорнага тэатра-студыі «Клас-А!»), непаўторная спецыялістка па працы з акцёрамі-аматарамі. Сцэнарыст — Аляксей Стрэльнікаў, супрацоўнік Цэнтра эксперыментальнай рэжысуры. Менеджарка праекта і дэкаратарка — мастачка-рэстаўратарка Ганна Выгонная. Гукаапаратар з Тэатра юнага гледача Сяргей Пятроўскі. Архітэктарка — Нэлі Дарашкевіч. Усе яны на колькі месяцаў ператварыліся ў ашмянцаў, аб'яднаўшыся з мясцовымі жыхарамі, калі тамтэйшы краязнаўчы музей, адпавядаючы сусветным тэндэнцыям візуалізацыі культуры, вырашыў дапоўніць прадметна-прасторавае асяроддзе сэнсавым (сюжэтным) зместам. Трэба было прымусіць «экспанаты» — будынкі і збудаванні старога горада — «распавесці гледачу свой драматычны лёс». Своеасаблівы «інтэрактыўны элемент» меўся напоўніць гарадское асяроддзе — экспазіцыйныя пляцы Ашмянскага краязнаўчага музея імя Францішка Багушэвіча, помнікі архітэктуры — Царкву, Касцёл і Сінагогу, шараговыя дамы гістарычнай забудовы і, самае галоўнае, сучасныя навабуды ды адмысловыя дэкарацыі. Размаітым артэфактам ён мусіў надаць агульны сэнс і аб'яднаць іх у адзінае цэлае.

Тэатралізаванае дзеянне не ўяўляла самастойнай каштоўнасці — яго варта разглядаць і ацэньваць у кантэксце складаных працэсаў захавання гісторыка-культурнай спадчыны. Але каб захаваць гэтую спадчыну, мясцовай гарадской супольнасці трэба было яе… прысабечыць, адчуць сваёй — істотнай і крэўнай.

Згадайма, як грамадства бавілася гульнямі цягам гістарычных эпох: у магнатаў была «гульня ў замкі», у шляхціцаў — «гульня ў сядзібы»; сваю гульню вялі прадстаўнікі розных рэлігійных канфесій, свае правілы навязвалі заваёўнікі… Праз гэта продкі выпрацоўвалі эстэтычныя прынцыпы, што вызначалі нашу непаўторную культуру і ідэнтычнасць, таму сёння мы і можам казаць пра «гульню як культурную з'яву».

«Гульні» розных супольнасцяў у розныя гістарычныя перыяды пакідалі своеасаблівыя культурныя напластаванні, якія перакрываюць, а часам і забіваюць адно аднаго, пазбаўляючы нас памяці. Расчышчаць гэтыя напластаванні даследчым «зандажом» і прад'яўляць сучаснікам гістарычныя «міражы» — задача складаная, але, як выявілася, надзвычай займальная.

Каб адчуць смак да «гульні ў эпохі», глядач мусіў паслядоўна праходзіць праз шэраг асобных самастойных сюжэ-

1.

2.

таў-навэл, чыё прадметна-вобразнае напаўненне спрыяла назапашванню ўражанняў і напалу эмоцый. 25-га верасня пасля касцельнай службы акцёры пад гукі дуды мясцовага музыкі пачалі выносіць дэкарацыі…

У дынамічнай, авангарднай і гратэскавай манеры перад жыхарамі паўстала «Гісторыя горада» з галоўным героем, гісторыкам-краязнаўцам Чэславам Янкоўскім, Збіральнікам гісторыі і Захавальнікам памяці. Потым пачуліся лірычныя ноты, неўзаметку з'явіліся сучасныя жыхары і пачалі гутарку «дзе стаяла тая хата» (тэму выпала падглядзець у сеціўным ліставанні ашмянцаў). Узбагацілі аповед і вобразныя дзіцячыя ўспаміны ўраджэнкі Ашмян Розы Лявіт — яна цяпер жыве ў Канадзе. Пры канцы дзеяння на сцэне гледачы і акцёры разам спявалі «Ашмянскі вальс»: верш ў 1970-я напісала тутэйшая настаўніца Марыя Стома, а музыку — дырэктар Ашмянскай музычнай школы Рэнэ Кахановіч. Падобна, повязь часоў сапраўды аднаўлялася (перадусім — праз эмоцыі), людзі адчувалі, як робіцца гісторыя — «тут і цяпер», і бралі ўдзел у працэсе!

Тое, што выпала зрабіць у Ашмянах, можна параўнаць з колішняй дзейнасцю Чэслава Янкоўскага. У сваёй прадмове да манаграфіі «Ашмянскі павет» ён пісаў: «Мной кіруе самае гарачае жаданне засцерагчы ад знішчэння гэты сціплы збор матэрыялаў, гарачае жаданне выратаваць ад забыцця ўсё тое, што напісана на старонках гэтай кнігі. Хай мяне не папракаюць, што я… не заўсёды дакладна прытрымліваюся асноўнага сюжэта, бывае, што ўхіляюся ад тэмы, заглыбляюся ў ашмянскую рэчаіснасць і дэталі, якія быццам бы і не маюць сувязі з нейкай гістарычнай падзеяй, апісваю часам які-небудзь краявід, прыводжу для прыкладу ўрывак з дзённіка ці апісанне сувеніра, ці што-небудзь з этнаграфіі… Буду рады ў гэтай кнізе і ў кнігах, якія будуць выдадзены пазней, змясціць усё, што не трапіла пад увагу прафесійных даследчыкаў, усё тое, што ад страты атрымаецца выратаваць, і што калі не для шырокага кола, дык для нас, ашмянцаў, будзе мець нейкую вагу і цікавасць». Што манаграфія, што сучасны Ашмянскі праект сабраны аднолькава — па драбочках, па макулінках, па лапіках — і «пашыты» ў адзіны фармат. У Янкоўскага атрымаўся літаратурны твор, у арганізатараў праекта — сучаснае мультымедыйнае і інтэрактыўнае прадстаўленне.

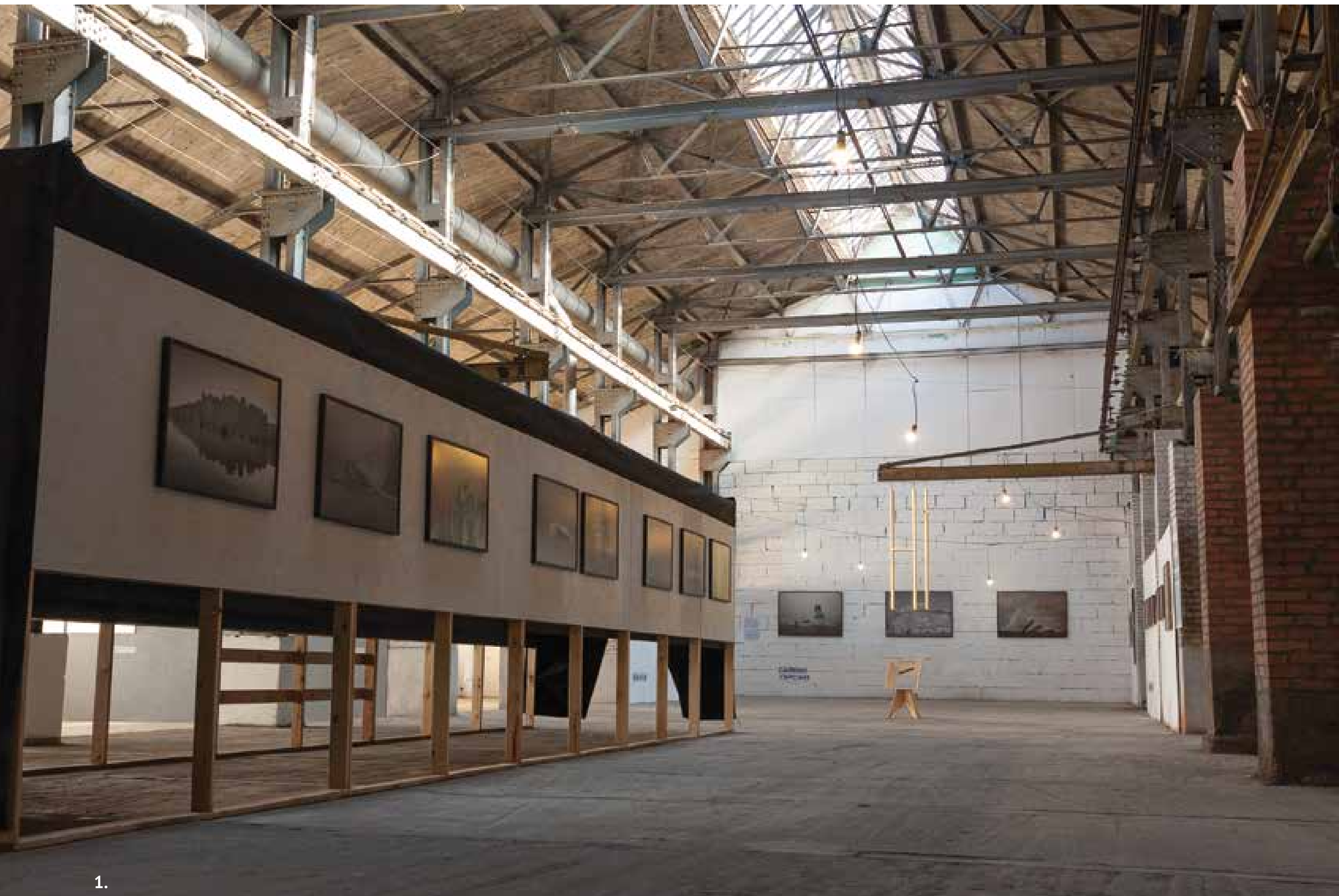
Спектакль «пра Ашмяны для ашмянцаў» наўрад ці калі паўторыць цалкам, але дэкарацыі забралі школьнікі і збіраюцца самастойна граць урыўкі. А гараджане з'ядналіся, і хочацца верыць — надоўга, бо праз супольную творчасць аднавілася цікавасць да старажытнага горада і вельмі спадабаўся яго новы вобраз.

1. Дэкарацыя Ганны Выгоннай.
2. Яўген Астрамовіч у ролі Чэслава Янкоўскага.
Фота аўтара.

ЦЭНТРЫ І ЎСКРАІНЫ

«Месяц фатаграфіі ў Мінску»

Любоў Гаўрылюк



1.

КАЛІ ЗАДУМАЦЦА, ГЭТА НЕЗВЫЧАЙНА: УЖО ТРЭЦІ ГОД ЗАПАР ФОТАМАСТАК АНДРЭЙ ЛЯНКЕВІЧ ПРАВОДЗІЦЬ «МЕСЯЦ ФАТАГРАФІІ Ў МІНСКУ» Ў СУПРАЦОЎНІЦТВЕ З ПРАСТОРАЙ «ЦЭХ» І З ВАЛАНЦЁРАМІ, АЛЕ ЦУДОЎНЫМ ЧЫНАМ — ЯК КУРАТАРСКІ ПРАЕКТ.

Менш, ды выразней

Сёлета «Месяц» выглядаў больш кампактна і дакладней клаўся ў пэўную сістэму каардынатаў. Цалкам пераканаўчы і іншы падыход, пры якім можна вылучыць адну-дзве падзеі, нават не выставы, а, напрыклад, лінейку майстар-класаў, і скласці пра яе сваё меркаванне, не прэтэндуючы на агульную ацэнку.

Дык вось, поўны набор, больш-менш ясны, такі: пяць беларускіх праектаў, дзевяць прывазных. Сем выстаў адбыліся на цэнтральнай пляцоўцы «ЦЭХа», яшчэ сем у паралельнай праграме на шасці іншых.

Адзначым адразу, што дзве беларускія выставы прысвечаны фатаграфічнай спадчыне 1980—1990-х.

Сіметрычна

Адпраўны пункт «Месяца фатаграфіі» — экспазіцыя, прысвечаная асобе Валерыя Лабко. Гэта і сама «заўтрашняя фатаграфія», і тэма кабінета, адкуль ён даваў на сайты, у рассылку і перапіску мноства спасылак, вялізныя тэксты, здзіўляючы адрасатаў сваёй надмернасцю. Добра, што гэта ўсё помніцца, але сеткавыя стасункі адбываліся пазней. Пакуль жа аддамо належнае фатаграфіі.

Мне здаецца наіўным прыпісваць фатаграфіі мінулых гадоў рысы, якіх пры нараджэнні яна не мела. Партрэты Лабко былі партрэтамі, а вуліца была вуліцай з яе рытмам, модай свайго часу, шыльдамі. Так, яму ўдаваліся псіхалагічныя вобразы, ён кіраваўся да чалавека патаемнага, з глыбіннымі эмоцыямі, утоенымі рухамі душы. Новымі тады былі многія тыпажы яго герояў, ракурсы, фрагменты прадметнага асяроддзя, спалучэння падрабязнасцей у рамках кадра. Гэта быў прыход постмадэрнізму з дыстанцыямі, дэканструкцыяй, пошукам знакаў, не заўважаных раней савецкімі фатографамі. Магчыма, але таксама не факт. Атмасферу, якуюнебудзь асаблівую ментальнасць у гэтых партрэтах і вулічным жыцці мы знаходзім толькі цяпер — яна паддаецца апісанню і перадаецца як культурная спадчына. Як сышоўшая натура, амаль ужо класіка — вось бы Лабко пасмяяўся! Мне здаецца, ён мог дазволіць сабе пераацэнку, перагляд старых рэчаў.

Калі ж серыі «Беларускі клімат», «Next Stop — Soviet» разглядаць як пэўныя вектары свежых напрамкаў, спробу пяра на будучыню, тады яны выглядаюць пераканаўчымі. Іх успрыняла Мінская школа фатаграфіі, і наступныя пакаленні аўтараў цалкам упэўнена развіваюць стрыт-фатаграфію як праектную, дадаючы ў яе ўсё новыя сацыяльныя праблемы, сюжэты. Цяпер, на момант напісання артыкула, альбома «Заўтрашняя фатаграфія» яшчэ няма, але ён павінен распачаць «Бібліятэку Месяца» ўжо гэтымі днямі.

Якая ж яна, тая, што здарылася на заўтра, то-бок народжаная сёння беларуская фатаграфія? Адказ на пытанне — у групы «Лёд». Першая супольная выстава, але далёка не першы індывідуальны досвед аўтараў. Прычым у персанальных праектах, апублікаваных у Сеціве і ў папяровых выданнях, у конкурсах і нават сыграных у тэатры. На мой погляд, гэта самы таямнічы на сённяшні дзень гурт. З патэнцыялам, не раскрытым у дэбютным сваім выхадзе. Але неяк адразу верыцца, што ён высокі. «Набыты рэфлекс», зрэшты, адносіцца да моднага сёння трэнду працы са стэрэатыпамі. Тым, хто родам з савецкага мінулага, знаёмыя бытавыя рэаліі: у выхадныя можна і на «Лінію Сталіна», вечарам будняга дня — канапа і тэлевізар, ужо на пэўнай дыстанцыі да вяшчання, але звыкла марнуючы час. Яшчэ некалькі мізансцэн разыгрываюць удзельнікі: вось госці прыйшлі, вось былыя аднакласнікі ў

2.

3.

двары сабраліся. Час памяняўся, але патрыярхальна-кічавыя савецкія патэрны хутка не сыходзяць. Стандарты адпачынку, вобразы дваровых зносін па святах часам так нечакана ловяць нас у тым жа двары, у чужым акне. Сітуацыя розыгрышу, ролевай гульні сведчыць пра трансфармацыю: банальныя сюжэты саступаюць месца нейкім новым, якіх мы пакуль не ведаем.

Дыскурсіўна або відовішчна?

Мабыць, галоўнае пытанне, якое хочацца задаць сабе з нагоды «Месяца». І гэта выбар або праблема балансу для арганізатараў. У той жа час пытанне правакацыйнае. Таму што, калі пайсці па іншым шляху, атрымаецца шмат інфармацыі, зорных гасцей і інтэрв'ю, шоу, музыкі і перформансу. Тое цалкам нармальна — падзея фестывальнага тыпу. Але не ўпэўненая, што арганізатары «Месяца» бачаць яго як фестываль.

Затое першы шлях мяркуе доўгае, павольнае і часта самотнае паглыбленне ў кантэкст. Мала каму цікавае і яшчэ меншай колькасці людзей зразумелае. У нас жа гледачы не прывыклі напружвацца, а экспертаў няшмат, ды і яны прытаміліся. Таму, хутчэй за ўсё, трэба выбраць гісторыю балансу, і не лінейнага руху, але ўсё ж такі паглыблення, з апорай на тое, што знаёма.

«Месяц фатаграфіі» прыводзіць у «ЦЭХ» публіку, далёкую ад музеяў і арт-асяроддзя, гэта бясспрэчна: наведванняў шмат, рэзананс вялікі, прычым уласна беларускія фатографы і мастакі — як частка публікі — захоўваюць карпаратыўныя межы і пачуццё свайго поля, спецыфіку, прыхільнасць да пэўных тэхналогій, стыляў, адукацыі, разумення і г.д. Тое праяўляецца і ў ацэнках падзеі, і ў наведваннях, але справядліва будзе адзначыць, што насцярожанасць супольнасці крыху аслабла.

Відавочна, «Месяц» робіць стаўку на сучасную праектную дакументальную фатаграфію з сацыяльнай праблематыкай. У гэтай частцы маштаб праграмы, яе факусіроўка на вуліцы Кастрычніцкай працуюць на відовішчнасць. Лакацыя і прастора істотна ўплываюць як на працэс, так і на вынік — але пра гэта напісана ўжо нямала.

Суправаджальная праграма мусіць планавацца так, каб спрацаваць на дыскурс і змест «Месяца» ў цэлым. Роб Горнстра, Клеман Брыен, Агнешка Райс, Андрэас Рост, Ірына Чмырова, Томас Каўняцкас — унушальная каманда спікераў.

Дадаткова пашырыў аўдыторыю (і паглыбіў асэнсаванне фатаграфічных праектаў) Тыдзень беларускага мыслення Лятучага Універсітэта, які ладзіў лекцыі і творчыя сустрэчы ў «ЦЭХу».

Юрый Васільеў пра сяброў і пра сябе

Калекцыя Юрыя Васільева атрымала для экспанавання традыцыйную пляцоўку — арганічную для культурнай падзеі, для архіўных успамінаў пра мінулае.

«Фатаграфія з СССР» — гэта гады росквіту народнага фотаклуба «Мінск», які апынуўся самым актыўным доўгажыхаром у СНД. І гэта эпапея «Фотаграфікі» (з перапынкамі, 1971—1989), якая збірала ў Мінску маладых, тых, хто выпрабоўваў сябе на трываласць, на смеласць. Па словах Юрыя Сяргеевіча, у 1971 годзе адразу ж адбыўся падзел на мастацкую і прэс-фатаграфію. Падзея ў мастацтве велізарнай краіны значыла шмат: гэта быў час нашага

захаплення «The Beatles» і «Rolling Stones», джынсамі і хіпі, паўсюднага дэфіцыту і блату. І шмат чаго яшчэ, але цяпер гэта дакладна не наша тэма.
Напэўна, фатаграфія 1970-80-х сышла, але пра стэрэатыпы мы гаворым часта. І я не ўпэўненая, што можна выбудаваць стэрэатыпы на гэтых працах. Хтосьці з аўтараў (Беларусь, Украіна, Прыбалтыка, Расія) нам больш вядомы — Віктар Бутра, Антанас Суткус, Ляля Кузняцова, Віталь Бутырын, Анатоль Дудкін, Міхаіл Жылінскі, Наталля Дораш, Уладзімір Няхайчык, хтосьці менш — Генадзь Беліцкі, Уладзімір Базан, Леў Аксёнаў, Эган Спурыс, Уладзімір Філонаў, Аляксей Перавошчыкаў, Аляксандр Глінскі. Але пакуль у Беларусі няма сістэматычнага камплектавання айчыннай мастацкай фатаграфічнай калекцыі, вопыт Юрыя Васільева ўяўляе з сябе публічнае пасланне аб яе неабходнасці. І вядома, каштоўнасць і свядомы выбар стратэгіі.

4.

5.

6.

«Сядзець моўчкі» не кожны можа

Пасябраваць з калекцыяй Васільева ў праекта Катрыны Кепуле (Латвія) не атрымалася. У бок, куды пазіраў (вельмі ўмоўна!) Валерый Лабко, малады фатограф таксама не пайшла. Але можна было б разгледзець «Сядзець моўчкі» ў рэзанансе з «Міфамі пра перамены» (Аўстралія) — як пераклічку ідэй і працяг сюжэтаў.
Катрына Кепуле распавядае пра тых, хто застаўся дома, і дзе ўласна яны засталіся. Падлеткі, пажылыя людзі, ментальна і ў сілу розных абставінаў не схільныя да адкрытых эмоцый і актыўнасці, жывуць на зусім беднай ці крыху больш прасунутай перыферыі. Праект куратара Аласдэра Фостара прысвечаны ідэнтыфікацыі і яе пераапісанню выхадцамі з краін Азіі, якія сталі мігрантамі ў Аўстраліі.
Адны не рашаюцца на ўчынак, замоўчваюць праблемы, іншыя наважыліся. Нельга не адзначыць, як упісаўся «Сядзець моўчкі» ў прастору мемарыяльнага Музея Петруся Броўкі. Для выставы хоць і выдзелены асобны зал, па форме прэзентацыі яна ўсё ж вельмі традыцыйная, і савецкая тэма — вось яна, тут, побач: гасцёўня і кабінет народнага паэта Беларусі, інтэр'еры 1980-х, грунтоўнасць мінулага — у жывапісе Віталя Цвіркі, тамах Леніна. Калі гэта сапраўдны цэнтр былой савецкай рэспублікі і дом беларускага інтэлігента, то латвійскія рэаліі — ужо правінцыя, якая, зрэшты, фізічна магла быць дзе заўгодна, у сталіцы ў тым ліку.
А што ў Аўстраліі? Што мяняецца пры змене месца жыхарства і што застаецца ранейшым? У яе новых жыхароў з'яўляюцца атрыбуты новага жыцця: cola, дошкі для сёрфінга, адзенне. Сучасныя аўстралійскія фатографы спаборнічаюць у гульні іншасказанняў, другіх планаў, дэталяў інтэр'ераў. У адным цыкле маскі на тварах метафарычна хаваюць траўмы адаптацыі, у іншым — фігуры са старажытнаперсідскай літаратуры выдаюць тое, што ўтоена. Праект «Міфы пра перамены» — непараўнальна больш маштабны, правераны на міжнароднай сцэне. Праект відовішчны, статусны (расійскія куратары Ірына Чмырова і Ілля Беразнер). Але насамрэч абодва яны — глыбокі дыскурс партыкулярнага, і вельмі важна, што фатаграфія да яго набліжаецца. Са свайго боку, візуальнага, і з мовай, якая ўспрымаецца гледачом без філасофіі, але непасрэдна — праз погляд, і прымушае пашукаць уласныя сэнсы і рашэнні.

Магутны бетон

Алёна Пратасевіч, напярэдадні выставы міжнароднага праекта «Бетонныя аблуды» Мануэля Шродара і майстар-групы, што працавала з нямецкім фатографам, разважала пра ілюзіі, якія мы чакаем ад фатаграфіі, і цалкам апраўдвае гэты тэзіс. Бетон — упадабаны матэрыял Шродара і абраны як неад'емная частка

7.

архітэктуры нямецкіх гарадоў. Фатограф ператварае яго ў метафару, але гэта пазней, а ў пачатку шукае ў матэрыяле пэўны сімвал — ладу жыцця, ладу штодзённасці краін Усходняй Еўропы. Толькі на першы погляд матэрыял брутальны і прэтэндуе на вечную прысутнасць у асяроддзі — гарадскім, сельскім, паўсюдным. На погляд мастака ўсё не так: ён і далікатны, і нясе ў сабе эмоцыі, і артыстычны, і памяць у яго ёсць. Для фатографа, асабліва дакументальнага, на галоўным плане застанецца спецыфічная фактура бетону, для яго канцэптуальных калег (Алёна Пратасевіч, Павел Осіпаў, Марына Бацюкова, Алена Рабкіна, Павел Кандрусевіч і іншыя) — шматзадачнасць. Сам Шродар паказаў сваю частку праекта як ідэю памяці аб памяці: бетонная глыба і мемарыяльныя медальёны на магільных слупках.

«Бетон у руху», калі скарыстацца назвай серыі Анастасіі Бебчык, з пункту гледжання тэмы «Месяца» нейтральны. Але як самастойны праект вельмі цікавы супрацоўніцтвам Шродара з мінскімі

9.

8.

10.

мастакамі. Можа быць, тут і злучаецца цэнтр з правінцыяй (гледзячы што пад гэтым разумець), але галоўнае — гэта працэс асэнсаваны: кожны фатограф уклаў уласную інтэрпрэтацыю ў небагаты візуальны шэраг. І спектр апынуўся цікавым. Кожны знайшоў свае аб'екты пры мінімуме наратыву: проста прыступкі, проста агароджы, рэшткі клумбы, лаўкі, чагосьці ўжо нечытэльнага, што ўрасло ў зямлю. З гэтага дакладна варта было рабіць праект — хоць бы для таго, каб навучыць фатографаў шукаць канцэпцыю, не занадта ўпадаючы ў міфалогію і літаратуру.

Сочы

Фатограф Роб Горнстра і аўтар тэкстаў Арналд ван Брухэн падрыхтавалі самы, мабыць, сацыяльна разгорнуты праект, які з поўным правам можна назваць візуальнай гісторыяй. Пра ўсё: хто і як жыве ў рэгіёне, хто ваюе і што абараняе, што ўнутры і што вакол, навошта будуюць і чаму руйнуюць, пейзажы і партрэты дзяцей і дарослых, да Алімпіяды і ў працэсе яе падрыхтоўкі. Вядома, погляд галандскай групы на Сочы — сталіцу шансону — быў успрыняты ў Расіі хваравіта, з пераносам усяго, што ёсць у кадрах, у палітычную плоскасць. Але праект значна шырэйшы, а рэгіён шматкроць складанейшы. Калі «Праект Сочы» забаранілі на «Вінзаводзе», а яго аўтарам не далі візы ў Расію, некаторыя крытыкі выказалі разумную думку: здымаць такія праекты трэба самім, унутры краіны, тады не так балюча ад перастаўленых акцэнтаў і г.д. І эфект будзе больш асэнсаваным і выніковым. Але нас усё ж цікавіць фатаграфія і падыход да стварэння даследавання. «Праект Сочы» — гэта павольная журналістыка (2007—2013), паглыбленне ў кантэкст (нават з арыштамі на месцы здымкі) і ўзнагароды: Canon Prize за інавацыйную фотажурналістыку (2010), Magnum Expression Award (2011), Sony World Photography Award (у намінацыі «Мастацтва і культура»; 2012) і World Press Photo (у намінацыі «Мастацтва і забавы»; 2012). Гэта кніга «Праект Сочы», сайт і выстава «Атлас вайны і турызму на Каўказе». У апошняй частцы аўтары атрымалі ў спадчыну лепшыя традыцыі амерыканскіх класікаў Уокера Эванса і Дароты Ланж. Перавялі іх у сучасныя тэхналогіі, перафарматавалі. Калі б такі праект можна было зрабіць пра Беларусь, ды самім, ды са стратэгіяй…

***

Мне не зусім зразумелая апазіцыя «перыферыя-цэнтр», узятая ў якасці тэмы сёлетняга «Месяца». Відавочна, у прамым сэнсе геаграфічныя ўскраіны існуюць адносна нейкага цэнтра, які для кожнага рэгіёна свой. Аўстралія, расійскі Каўказ і Беларусь апынуліся ў асноўнай праграме, але дзе там цэнтры і што трэба разумець пад перыферыяй, складана сказаць. Яны мяняюцца месцамі, мімікруюць, а пунктам прыцягнення застаецца чалавек, а не геаграфія. Але і яна ўплывае на сітуацыю і сацыяльныя праблемы — было б дзіўна гэта адмаўляць.

Сказаць, маўляў, прэс-фатаграфія — перыферыя, а арт — цэнтр, ці наадварот, я б не рызыкнула.

Што тычыцца аўтараў, іх зусім цяжка ўявіць герметычнымі, замкнёнымі ў пэўных нацыянальных, жанравых або якіх-небудзь яшчэ кластарах. З усім рэгістрам сваіх ідэнтычнасцей яны ўпэўнена працуюць на міжнароднай мастацкай сцэне. Таму я прапанавала б адмовіцца ад дыхатаміі і не супрацьпастаўляць, а дапаўняць цэнтр перыферыяй, і наадварот.

Вось Беларусь назваць цэнтрам прыцягнення можна: госці пашыраюць яе прастору, але гаспадары застаюцца моцным складнікам. Лабко, Васільеў, група «Лёд», Брэст і Мінск, удзел беларускіх фатографаў у «Stand.by» агенцтва «Sputnik», у праекце Мануэля Шродара, у «Патройным партрэце». Калі гэта не дамінанта, то і не правінцыя ідэй, густу, не задворкі праблем.

І яшчэ я прапанавала б такі расклад: паспрабуем лічыць цэнтрам сам «Месяц», а перыферыяй — праекты, аўтараў, адукацыйную праграму, усё, што падсілкоўвае яго, набірае патэнцыял пры канструяванні адзінага цэлага, атрымлівае рэзананс і новыя кантакты. Больш за тое, ёсць надзея: у якасці цэнтра форум можа паўплываць на многія працэсы ў Беларусі, у нашым рэгіёне, і па-за

11.

ім. «Месяц» як цэнтр мог бы стаць інстытуцыяй, але, напэўна, гэта яшчэ справа будучыні.

Упэўненая, што ў каманды ёсць амбіцыі «прысваення публічнай прасторы» — у нашым выпадку прасторы сучаснай беларускай фатаграфічнай культуры. Ва ўсякім выпадку, ужо сёння «Месяц» — самая яркая падзея фатаграфічнага года.

Калі разглядаць гэтую версію ўсур'ёз, пачынаць трэба з падстаў: што мы разумеем пад «Месяцам фатаграфіі»? Што ўкладаем у паняцце «цэнтр»? З якой фатаграфіяй ён працуе і чаму? І што стаіць за словамі «фатаграфія ў Мінску»?

1. Інтэр'ер «ЦЭХа» падчас «Месяца фатаграфіі».
2. Міжнародны мастацкі праект Мануэля Шродара «Бетонныя аблуды».
3. Валерый Лабко. Без назвы. З праекта «Заўтрашняя фатаграфія».
4. Анатоль Дудкін. «Партрэт мастака». 1981.
5, 6. Катрына Кепуле. З праекта «Сядзець моўчкі».
7, 9. Роб Горнстра, Арналд ван Брухэн. «Праект Сочы».
8. Павел Осіпаў. «Сацыяльны Арт». 2015—2016.
10. Валерый Кацуба. Паветраны палёт. З серыі «Восем гісторый». 2010.
11. Года Афшар. З праекта «Паміж сусветамі».

НА ПАЧАТКУ НОВАГА ЦЫКЛА

30-ы фестываль «Дах»

Ілля Свірын

Гэты фестываль «Дах», хутчэй за ўсё, стане апошнім. Вядома, многія з той нагоды пусцяць скупую слязу: фэст саверсізму і ігдрасілізму стаў сапраўды яркай, апрычонай і змястоўна насычанай падзеяй айчыннага культурнага жыцця. Аналагаў яму па-ранейшаму няма і не прадбачыцца. Але памкненне арганізатараў паставіць кропку і завяршыць гештальт, у прынцыпе, можна зразумець.

«Дах» нарадзіўся ў культавым берлінскім кунстхаўсе «Тахелес» і з цягам часу зрабіўся ягоным перадавым атрадам, прызначаным дзейнічаць на чужынскай тэрыторыі, сеючы там зерне той анархічнай шчырасці і працэсуальнасці, якіх бракуе канвенцыйным арт-інстытуцыям. Што раз-пораз удавалася нядрэнна. Але сам «Тахелес» вось ужо пяты год як зачынены ды наўрад ці калі адродзіцца ў папярэднім фармаце. Пазбаўлены дома (а сам гэты будынак, без сумневу, значыў вельмі многае), бясплотны дух яшчэ туляецца па Еўропе — ды шмат хто прапануе здаць яго ў музей. Хочацца верыць, усё ж зарана… Хоць часы ўжо не тыя — прычым не толькі ў Берліне.

Першае паўнавартаснае прышэсце «Даху» ў Мінск у далёкім 2004 годзе, як і трэба было чакаць, скончылася поўным канфузам. Тагачасны дырэктар Палаца мастацтва сваім валявым рашэннем забараніў сціплы тыднёвы фэст адразу пасля яго бурлівага адкрыцця. Памятаю, Алесь Родзін запрасіў мяне за кампанію ў якасці парламенцёра, але перамовы былі ад пачатку вырачаны на правал. У адказ на мае апеляцыі да агульнасусветнага мастацкага кантэксту візаві па памяці цытаваў артыкулы Адміністрацыйнага кодэкса. А калі адзін з наведнікаў пры мне запытаў вахцёрку Палаца, чаму адмянілі фэст, тая адказала: «Бо народ быў супраць». А супраць народу, вядома, не папрэш.

Літаральна праз пяць гадоў, у 2009-м, 40-дзённы «Дах» раскашаваў на ўвесь Палац, і ні яго кіраўніцтва, ні тым больш народ гэтаму ўжо не пярэчылі. Фэст збіраў шалёныя тлумы гледачоў і дзясяткі здзіўлена-захопленых водгукаў у СМІ. Да ўсяго, ён небеспадстаўна прэтэндаваў на інтэгральную ролю ў айчынным арт-працэсе, задзіночыўшы пад сваім дахам цэлую купу самых розных мастакоў.

Некалі быў час, калі «брацкія магілы» прымяркоўвалі да таго ці іншага афіцыйнага юбілею. Цяпер мастакоў завабліваюць у Палац надзеяй што-небудзь прадаць… «Дах» патрапіў акурат у шчылінку паміж гэтымі эпохамі. І нават здавалася, што ён можа стаць пачаткам нейкай новай тэндэнцыі.

* * *

Але пабыць трэндсэтарам «Даху» давялося нядоўга. Падзеі ў Мінску разгортваліся настолькі хутка, што сёлета мы маем справу з ідэяй на трэцяй, самай сумнай стадыі эвалюцыі яе грамадскага ўспрыняцця: «Каго гэтым можна здзівіць?». У тым Мінску, якім ён стаў за прамінулыя сем гадоў, здзівіць нейкім культурным прадуктам ужо і праўда складана. І пры гэтым колішняе здзіўленне не перайшло ў здаровую цікавасць.

Яшчэ зусім нядаўна Палац быў хіба безальтэрнатыўнай пляцоўкай для вялікіх выставаў. Але ў адпаведнасці з павевамі паўсюднай моды, за пару год у Мінску панаадкрывалася розных лофтаў, вонкава падобных на «Тахелес». Адзін з іх — прастора «Верх» у корпусе завода «Гарызонт», што стала ідэальнай лакацыяй для сёлетняга «Даху». Дух берлінскага кунстхаўза там удалося адрадзіць бадай ідэальна, і той, хто не паспеў пабываць у апошнім, мае ўнікальную магчымасць «адкруціць час назад».

1.

Але ахвотных, як ні дзіўна, небагата — і гэта характэрна не толькі для «Даху». Мінскія лофты пераважна пустуюць, там няма такога пастаяннага вірлівага жыцця, як на падобных пляцоўках у іншых гарадах. Прынцып броўнаўскага руху, што шмат у чым і спарадзіў феномен «Тахелеса», прышчапіўся на нашу глебу неяк няправільна. У сценах кунстхаўза ўдавалася наладзіць дыялог з гледачом без рэкламы, прэсы, грантаў ды ўсіх іншых праяваў арт-інфраструктуры, аднак у Мінску гэта пакуль не атрымліваецца. А паколькі з інфраструктурай у нас чым далей, тым болей бяда… Сёлетні «Дах», які, лічы, не прыцягнуў увагі гледачоў, сведчыць пра відавочнае. Мінскае культурнае жыццё перайшло ў прынцыпова новую стадыю — калі амаль усё можна, але… нікому не трэба. Парушанасць повязяў паміж кантрыбутарам і рэцыпіентам арт-прадукту набыла бадай касмічныя маштабы, стаўшы ці не самай галоўнай праблемай айчыннага мастацкага працэсу. І з гэтым трэба нешта рабіць, аб'яднаўшы намаганні ўсіх удзельнікаў апошняга.

2.

* * *

Як гэтыя тэктанічныя зрухі ў культурнай прасторы паўплывалі на творчы складнік «Даха»? Ды, па вялікім рахунку, ніяк. Фестывальная праграма, арганізаваная «пракуратарам» Змітром Юркевічам, як заўсёды, насычаная і цікавая. Яна ўздымае той пласт сапраўды незалежнага беларускага мастацтва (найперш музычнага), пра існаванне якога многія нават і не здагадваюцца. І сведчыць, што, на шчасце, самі аўтары жывуць у сваім часавым вымярэнні, якое наўпрост не сінхранізуецца з пераменлівай навакольнай мітуснёй. А ўзорам для многіх з'яўляецца менавіта Алесь Родзін.
Гэтым разам ён назваў сябе Родзімам — каб адасобіцца ад былога і не пераўтвараць уласнае імя ў брэнд. Не верыць у родзінскі нонканфармізм няма ніякіх падставаў — пацверджана шматгадовай жыццёвай практыкай. Алесь Родзін у апошняе дзесяцігоддзе быў увасабленнем не толькі «Даха», але і самога «Тахелеса»: ягоная выстава «Глабальнае папярэджанне» перманентна экспанавалася ў самай вялікай галерэі цэнтра, збіраючы каля тысячы гледачоў штодня. Мастак неаднаразова меў унікальную па беларускіх мерках магчымасць прасунуцца кудысьці вышэй па іерархічнай лесвіцы, але шторазу ад яе адмаўляўся, абіраючы беднасць і незалежнасць.
Здавалася б, жывапісныя творы Родзін(м?)а цалкам самадастатковыя: іх можна спасцігаць гадзінамі, адкрываючы ўсё новыя візуальныя і сэнсавыя пласты. Адпаведна, яны выгодна глядзеліся б і ў класічным белым кубе музея ці галерэі. Тым не менш экспазіцыя выставы была вырашана ў тыповым «тахелесаўскім» ключы. З аднаго боку, яна ўтварае нейкую татальную інсталяцыю — прастору, здатную поўнасцю паглынуць гледача. З іншага — адчуваецца наўмысная незавершанасць, атмасфера майстэрні альбо work in progress. І гэта акурат тое, што адрознівала прастору берлінскага кунстхаўса ад залаў звыклых арт-цэнтраў.
Яшчэ больш поўным тое адчуванне бывае па вечарах, калі на тле экспазіцыі адбываюцца тыя ці іншыя музычныя альбо літаратурныя дзеі, рандомна сінхранізуючыся або, наадварот, супярэчачы вобразнай частцы.
Насуперак рэкламе, мастак прадставіў не свой «зэ бэст», а пераважна новыя творы, нямала з якіх былі зроблены спецыяльна для выставы. Некаторыя з іх выглядаюць пакуль толькі накідамі будучых праектаў, але ход творчай думкі прыемна радуе.
Падчас папярэдніх «Дахаў» Родзін дэманстраваў творы на гістарычную тэматыку. Такі нечаканы піруэт ва ўласнай практыцы ён тлумачыў выключна асветніцкімі мэтамі, а саму гэтую графіку называў «графіці» — бо рабілася яна на хуткую руку. Зразумела, такі падыход мог выклікаць хіба насцярожанасць у даўніх прыхільнікаў мастака, якому заўсёды былі ўласцівы тэхнічная дасканаласць, ідэйная полівалентнасць ды адкрытасць да розных глядацкіх інтэрпрэтацый. Але, як цяпер выявілася, хваляванне заўчаснае: аўтар паціху асвойваецца на новай глебе,ператраўляе яе, і на месца былой ілюстратыўнасці прыходзіць фантасмагарычнасць.

* * *

У той дзень, калі я пішу гэтыя радкі, асвечаная публіка ў сацсетках абмяркоўвае аднаго дурня, які год таму абразіў беларускага класіка. У той дзень, калі вы іх чытаеце, той дурань ужо, без сумневу, кануў у інфармацыйную Лету, але медыяканвеер паспеў паставіць вам на экраны манітораў парачку свежанькіх — бо тавар жа ходкі! І пра іх будуць гаварыць — у адрозненне, напрыклад, ад выставы Алеся Родзіна і фестывалю «Дах».
Яшчэ нядаўна мастака лічылі «занадта сучасным», цяпер — ужо не актуальным. І гэта вечны кон — назаўсёды заставацца анахранізмам. Гэта кон тых, хто наогул занадта глыбока адчувае час.
Між тым агульная тэма выставы, здавалася б, як ніколі істотная для сучаснага чалавека. І справа нават не ў экалогіі — хоць да «Глабальнага папярэджання» дадалося гэтым разам і «Глабальнае пацяпленне». Справа ў тым, што страхі і неўрозы наогул прасякаюць гарадское жыццё. Як няцяжка заўважыць, творам Родзіна яны таксама заўсёды былі ўласцівыя, але выяўляюцца зусім па-іншаму. Усвядомленая і няўцямная трывога, трапляючы ў мастацкі кантэкст, вызваляецца ад свайго атрутнага псіхалагічнага зараду і становіцца складнікам катарсічнай гульні. І менавіта гэтым яна адрозніваецца ад тых неўрозаў, якімі штодня напампоўваюць нас Інтэрнэт, гарадская мітусня, эканамічныя ды ўсе іншыя мітрэнгі.
І тут мы бачым чарговае развіццё сюжэта. «Тахелес» у свой залаты час пераўтварыў «храм мастацтваў» у папулярны шынок а-ля «Кабарэ Вальтэр». У тое месца, дзе жыццё віруе асабліва моцна, дзе яго энергетычныя плыні падаюцца проста неўтаймоўнымі. Цяпер жа, магчыма, наспеў час трохі вярнуцца назад — да арт-цэнтра як месца засяроджанасці і ўнутранага паглыблення. Як падаецца, апошні «Дах» — акурат такое месца. І гэта значыць, што ён стаў не толькі канцом аднаго цыклу, але і пачаткам новага.

1—2. Фестываль «Дах» у прасторы «Верх». 2016.

БАЛАНС ПРЫРОДЫ І ГІСТОРЫІ

Выстава Зузаны Граўс Рудаўскай «Дакрананне Славакіі. Малюнак. Аб'ект. Каштоўнасці» ў галерэі «Універсітэт культуры»

Андрэй Янкоўскі

Выстава падрыхтаваная Пасольствам Славацкай Рэспублікі ў Беларусі сумесна з галерэяй «Універсітэт культуры» і прымеркаваная да Дня Канстытуцыі рэспублікі (1 верасня) і пачатку яе старшынства ў Савеце Еўропы.

Культурны дыялог паміж нашымі краінамі асабліва актывізаваўся цягам апошніх гадоў, прыклад чаго — амаль штогадовыя пленэры ў Славакіі з удзелам нашых мастакоў і студэнтаў.

Зузана Граўс Рудаўска нарадзілася ў 1962 годзе, мастацкую адукацыю атрымала ў Школе прыкладнога мастацтва ў Браціславе і Інстытуце прыкладнога мастацтва ў Празе. У сярэдзіне 1980-х эміргравала ў ЗША. Аўтарка шматлікіх арт-праектаў у ЗША, Еўропе, Японіі і Марока. Яе персанальныя выставы з поспехам праходзілі ў Браціславе, Кошыцэ (Славакія), Тусоне (ЗША), Рыме (Італія), а працы прадстаўлены ў калекцыях вядомых музеяў і галерэй.

Зузана Рудаўска — лаўрэатка прэміі Скульптурнага парка Сакрата (1994, Нью-Ёрк), уладальніца ўзнагароды «Залаты арол» (1998, Вашынгтон). У 2000 годзе атрымала грант Фонда Полака-Краснера.

Сёння мастачка жыве і працуе ў Браціславе.

У экспазіцыі былі прадстаўлены малюнкі ў змешанай тэхніцы, мастацкія аб'екты, а таксама ювелірныя вырабы, якія ўвасабляюць творчыя пошукі апошніх 12 гадоў.

Славакія вядомая прыгажосцю прыроды, з яе заснежанымі горнымі вяршынямі, празрыстымі, стромкімі рэкамі і ручаямі пад полагам бязмежных, цяністых хваёвых лясоў, і ў меншай ступені — багатымі культурнымі і гістарычнымі традыцыямі. Тым цікавей пазнаёміцца з аўтаркай, што ўдала спалучае традыцыйнае з сучасным. У першасным, прыродным аспекце мастацтва Зузаны Граўс Рудаўскай будзе даволі лёгка «прачытана» беларускімі гледачамі. Бо яе творчасць заснавана на пачуццях: Зузана не абмяжоўвае сябе адным матэрыялам і адзінай тэхнікай выканання, яе найперш матывуе навакольны свет: «Для мяне натуральна камбінаваць розныя матэрыялы і знаходзіць гармонію ў іх несумяшчальным, на першы погляд, кантрасце. У прыродзе я чую самыя моцныя імгненні сувязі з сусветам. У хвіліны, якія ў большасці выпадкаў неадчувальныя, я перажываю вецер і дождж, жар сонца і шум лістоты або марскога прыбою... Праз выкарыстаныя матэрыялы і тэхнікі я працягваю традыцыі нашых продкаў. Але пераношу іх у іншую плоскасць, бо даю магчымасць матэрыялу прагучаць у яго натуральнай форме, наўмысна пакідаючы дотык сваіх рук на непрапарцыйных структурных формах. Так з'яўляюцца і мае аб'екты — як сімвалы святла і дома».

Улюбёныя матэрыялы — горны крышталь, каштоўныя і напаўкаштоўныя камяні, медзь, бронза, дрэва. У творах, прадстаўленых у экспазіцыі, мастачка апускаецца ў свет незлічоных магчымасцяў, даследуючы тонкасць ніткі або суворасць вяроўкі, гнуткасць меднага дроту, шурпатасць паперы ручной працы, вартасці бронзы і бясконцыя прыродныя трансфармацыі дрэва.

Вывучэнне тэкстыльнай тэхнікі ў каледжы выяўленчых мастацтваў і дызайну ў Браціславе, а потым у Празе глыбока паўплывала на працу аўтаркі. З таго часу ў яе творчым метадзе захавалася тэндэнцыя ўключаць у свае работы фрагменты валокнаў або выкарыстоўваць кампазіцыйныя структуры, звязаныя з ткацтвам. Зузана Рудаўска спалучае далікатнасць ткацтва і моц дрэва, яны служаць ёй, утвараючы фармальна і канцэптуальна выверaныя працы.

Пры гэтым мастачка не выбудоўвае жорсткія іерархіі, а імкнецца збалансаваць суадносіны ўсіх элементаў. У гэтым сэнсе ў наробку Зузаны Рудаўскай няма падзелу паміж прыроднай і духоўнай рэальнасцямі. Таму можна назваць яе той самай аўтаркай, чыя творчасць дазваляе нам дакрануцца да таго, што можна назваць сапраўдным духам Славакіі.

Крышталёвая мара. Медны дрот, паліраваны камень, напаўкаштоўныя камяні. 2012.

АМАЛЬ ДЭТЭКТЫЎНАЯ ГІСТОРЫЯ

Ларыса Фінкельштэйн

5 КАСТРЫЧНІКА 2016 ГОДА ПЕРШАЙ БЕЛАРУСКАЙ АЎТАРСКАЙ НЕКАМЕРЦЫЙНАЙ КАНЦЭПТУАЛЬНАЙ ГАЛЕРЭІ «БРАМА» СПОЎНІЛАСЯ 25 ГОД. У ГЭТЫ Ж ЧАС У БАЛОНЫ Ў ГАЛЕРЭІ «ARTEBO» АДБЫВАЛАСЯ ВЫСТАВА АБ'ЁМНАГА ТЭКСТЫЛЮ І ПЛАСТЫКІ З МЕТАЛУ «ДЫЯЛОГ СКУЛЬПТУР. ІТАЛЬЯНСКІ ЭКЗЕРСІС», ЯКОЙ ЗАВЯРШАЎСЯ У МІЖНАРОДНЫ ПЛЕНЭР, ЗЛАДЖАНЫ ТОЙ САМАЙ «БРАМАЙ». ЗАСНАВАЛЬНІЦА І НЯЗМЕННАЯ КІРАЎНІЦА ГАЛЕРЭІ ЛАРЫСА ФІНКЕЛЬШТЭЙН РАСКАЗВАЕ ЗАХАПЛЯЛЬНУЮ ГІСТОРЫЮ СТВАРЭННЯ І РАЗВІЦЦЯ ГЭТАГА ПРАЕКТА.

«Браме» — чвэрць стагоддзя, і з гэтай нагоды можна было б ліць звычайны юбілейны ялей — як такая галерэя, без «даху» і рахунку, праіснавала столькі — не кожны тэатр вытрымлівае. Але я хачу распавесці пра іншае. Магчыма, «Брама» — цікавая мастацкая і творчая з'ява, але яшчэ больш яна адметная як своеасаблівы дэтэктыўны феномен. Падрыхтоўка нашых выстаў нагадвае трылер. Пачнем з самага пачатку. У 1991 годзе ў Маскве ў Манежы павінна была адбыцца вялікая выстава «Арт-Міф 2», і да мяне звярнуліся нашыя аўтары дэкаратыўнага мастацтва, якімі я заўсёды апекавалася, даказваючы ўсяму свету, што яны самыя таленавітыя. Аўтары запыталіся: чаму мы не ўдзельнічаем у прэстыжных міжнародных выставах? Раз фарматам «Арт-Міфа 2» было прадстаўленне галерэй, то і давайце прыдумаем галерэю.

Што такое — «прыдумаць галерэю»? Выток — адметнае беларускае слова «брама». Брама — гэта рама на памежжы айчыннага і сусветнага мастацтва, мяжа паміж пакаленнямі, відамі творчасці, стылямі, кірункамі. Праход, зняцце абмежаванняў. Нарадзіўшы канцэпцыю і прыдумаўшы назву, мы патэлефанавалі ў Маскву і прапанавалі аргкамітэту выставіць наш збор дэкаратыўнага мастацтва. Тут высветлілася: прадугледжана экспанаванне толькі станковых работ. Давялося пераконваць, маўляў, нашае дэкаратыўнае мастацтва станковаму не саступае. Дапамагло тое, што з сябрамі аргкамітэта мы былі знаёмыя па агульнасаюзнай установе — Дырэкцыі выстаў. Мы дамовіліся (хоць каталог «Арт-Міфа» быў ужо ў друку ў Парыжы): я дапаўняю работы часткай станковых твораў і вязу ў Маскву. Пашчасціла — знайшоўся прыватны спонсар, які прынёс мне проста ў Палац мастацтва велічэзную суму, неабходную для рэгістрацыйнага ўзносу. У выніку, сабраўшы работы 31 мастака і зрабіўшы слайды, я выправілася ў Маскву. Ледзь паспелі адправіць слайды для друку ў Парыж. Высветлілася, што для прадстаўлення калекцыі «Брамы» на выставу неабходна мець статус юрыдычнай асобы. Дапамог Павел Жыгімонт, супрацоўнік Альтэрнатыўнага тэатра. Ён вывеў мяне на Уладзіміра Сарокіна, тэлевізіёншчыка, які працаваў пры беларускім Чырвоным Крыжы. І «Брама» атрымала не толькі юрыдычную апору, але і дадатковыя сродкі для завяршэння працы над экспазіцыяй у Маскве. Заставалася апошняе: як размясціць 60 работ на «Арт-Міфе 2» у выставачным боксе на 20 квадратных метраў? Але рабіць няма чаго, і, разам з Генадзем Шульманам, на той час шоумэнам-пачатკоўцам (заснавальнікам «Клас-Клуба») і мастаком Аляксандрам Зіменкам размясцілі творы шчыльна, як змаглі. Але ўначы напярэдадні выставы ў наш павільён завітаў старшыня аргкамітэта, вядомы мастацтвазнавец Георгій Нікіч. Здзівіўшыся якасці прывезеных работ — і адначасова недастатковасці прасторы, — ён ласкава прапанаваў нам... выйсці з бокса на знешнія сцены. І да адкрыцця, мы, змучаныя, але шчаслівыя, перамяшчалі работы. Затое працы беларускіх мастакоў апынуліся ў самым цэнтры выставы, дзе былі прадстаўлены каля 70 галерэй. Палова — замежных, таксама вядомыя маскоўскія калекцыі, сярод іх — Айдан Салахавай, «Маскоўскай палітры». Прысутнічаў знакаміты калекцыянер і галерыст Марат Гельман, ён мяне па магчымасці «настаўляў», бо яго экспазіцыя была побач, Ніно Геташвілі з Тбілісі прадстаўляла жывапіс Параджанава. Скакаў па Манежы на кані, нагадваючы пра былое прызначэнне памяшкання, знакаміты маскоўскі акцыяніст і мастак Алег Кулік, з якім мы перад тым (1988) рабілі выставу «Ад лубка да інсталяцыі» і атрымалі па шапцы ў «Советской Белоруссии», што мы, маўляў, як нейкія вычварэнцы, як Кандзінскі з Малевічам...

1.

Так і нарадзілася мая «Брама». Без «Арт-Міфа 2», што прайшоў для нас нечакана бурліва і паспяхова, яе б ніколі не было. Беларуская экспазіцыя прыцягвала ўвагу журналістаў. І... нас паказаў «Взгляд», потым — «ТВ-галерэя», яркая перадача пра авангарднае мастацтва.

У Мінск мы вярнуліся знакамітымі, а галерэі сталі прапаноўваць супрацоўніцтва. Канцэпцыю «Брамы» — мастацтва на сутыкненні дэкаратыўнага і станковага — часткова падказала патрабаванне аргкамітэта «Арт-Міфа 2». Але яна лунала ў паветры: я даўно заўважыла вялікую ступень станкавізацыі нашага дэкаратыўнага мастацтва, яго глыбіню, сур'ёзнасць, праблемнасць, што раней амаль не выяўляліся ў творах з керамікі і шкла. У той жа час адбываўся сустрэчны рух — станковае мастацтва рабілася больш дэкаратыўным, абстрактным... Гэтую народжаную на акрэсленым сутыкненні відаў творчасці канцэпцыю я імкнуся ўтрымліваць усе 25 год існавання галерэі. Пры тым, што кожная выстава мае сваё аблічча.

Такім чынам, «Брама» — аўтарская, некамерцыйная, канцэптуальная. Спачатку кожны раз нараджаецца ідэя, і толькі потым выбудоўваецца экспазіцыя: падшукваюцца творы і мастакі.
У наступным 1992 годзе, калі на постсавецкай прасторы зрабілася нарэшце магчымым «быць яўрэем», я арганізавала выставу «Яўрэі: мастакі і персанажы». Была цэлая серыя выстаў, а ў 1993-м наш урад вырашыў ушанаваць 50-я ўгодкі расстрэлу мінскага гета маштабнай праграмай «Кадзіш-Жальба» — з удзелам тэатраў, музычных калектываў, былі запланаваныя і кінапаказы. За частку з выяўленчым мастацтвам першапачаткова мусіў адказваць Мастацкі музей. І раптам на пасяджэнні аргкамітэта мастак Май Данцыг прапанаваў альтэрнатыўны варыянт — галерэю «Брама». Парушэнне субардынацыі, скандал! Але адмовіцца не атрымалася: маладых яўрэйскіх мастакоў, якіх не было ў калекцыі Музея, я сапраўды экспанавала... Паўстала пытанне пра назву выставы. І тут Май Вольфавіч выказаў ідэю: «Ад Марка Шагала да Мая Данцыга»! На маю рэзонную рэпліку, што дзеля такой афішы трэба спачатку памерці, Данцыг дужа пакрыўдзіўся... У выніку на чарговым пасяджэнні аргкамітэта, якое на той момант вёў Анатоль Бутэвіч, Данцыг такі агучыў сваю прапанову. Пасля нямой сцэны Анатоль Бутэвіч міралюбна запытаўся: «А што, пасля Данцыга — нікога няма?» Так прайшла мая назва: «Ад Марка Шагала ў мінулае і сучаснасць. XIX—XX стагоддзі». І пачалася праца над выставай, што ў выніку адбылася ў Палацы мастацтва. Туды трапілі проста выдатныя работы: Любоў Базан перадала 4 літаграфіі Шагала, якія ў Віцебск падараваў адзін шагалазнаўца, — і гэта быў першы паказ прац Шагала ў Мінску. Дырэктарка Віцебскага музея Іна Холадава прадставіла падборку віцебскай школы. З Магілёўскага музея — нечакана, бо пра іх наяўнасць мала хто ведаў, — прывезлі партрэтныя малюнкі Фалька. Дачка Іллі Эрэнбурга з Масквы і ўдава рэжысёра Рыгора Козінцава абяцалі даць тое, чаго ад часоў Шагала ў Беларусі не было, — яго жывапісныя працы.
Выстава мела надзвычайны поспех, а калі міністр замежных спраў Пётр Краўчанка прывёз на яе з Нью-Ёрку дэлегацыю равінаў, тыя прапанавалі любыя грошы на выданне альбома-каталога. Збіраць іх давялося самой: часткова з мамінай пенсіі, часткова за кошт добразычлівасці міністра Пятра Краўчанкі. І ў гэтым быў той самы смак шалёных дзевяностых, як і горкая асалода працы недзяржаўнай галерэі. Сярод прыемных момантаў таго праекта адзначу адкрыццё мінскай публіцы магутнага жывапісу Ізраіля Басава (1918—1994), мастака, якога амаль не экспанавалі перад тым. І яго творы, фактычна персанальны паказ у двух боксах, прыцягвалі ўвагу нават болей, чым работы Шагала і Фалька. Годам раней мне пашчасціла дапамагчы выставіць яго працы ў Маскве, на «Дыяспары» ў Новай Траццякоўцы — і агульны культурны шок выказаў буйнейшы расійскі спецыяліст Аляксандр Марозаў: «Скажыце, дзе вы хавалі такога выдатнага мастака?» Адкрыццё Ізраіля Басава дапамагло мне ў 1994 годзе выступіць на міжнародным сімпозіуме «Мастацтва яўрэяў свету» ў Ерусаліме з дакладам «Мастакі-яўрэі Беларусі».

3.

2.

Цікавым эпізодам ранняй гісторыі «Брамы» зрабілася выстава «Камень і лёс» у Музеі Беларускай ваеннай акругі ў 1992 годзе. Ва ўтульнай і прыгожай зале Музея мы прадставілі працы з каштоўных і паўкаштоўных камянёў мастакоў з Екацярынбурга — каменне мне таксама давялося везці самастойна, дрыжучы ад страху і апрануўшыся як мага прасцей, каб не прыцягваць увагу. Упершыню ў экспазіцыйнай дзейнасці ў Беларусі ўдалося ажыццявіць падыход «выстава для ўсіх»: гучала музыка XIV—XX стагоддзяў, інтэр'ер упрыгожваў фітадызайн, выкарыстоўваліся пахі і нават прапаноўваліся каментары прысутнага астролага па адпаведнасці камянёў знакам Задыяку. У выніку я атрымала запрашэнне наведаць Германію ад вядомай нямецкай мецэнаткі Карлы Аўрых. Бесцырымонна і нефармальна прабіўшыся на прыём да дырэктара Мастацкага музея ў Боне і паказаўшы яму слайды работ майго ўлюбёнага Басава, дамаглася арганізацыі абменных выстаў паміж Бонам і Мінскам беларускіх і нямецкіх мастакоў.
У 1994 годзе адбыўся Першы Шагалаўскі пленэр у Віцебску, і дырэктарка Віцебскага музея Іна Холадава запрасіла «Браму» ўзяць у ім удзел асобнай экспазіцыяй. Распрацаваная мною канцэпцыя называлася «Гутаркі з Шагалам»: давалася магчымасць выказацца розным жывапісцам, што працавалі ў духу вялікага майстра. Аднак «Браму» з праграмы фестывалю выкраслілі. Але чым вызначаецца здольнасць прыватнай галерэі да выжывання? Я пераназвала праект на «Гутаркі з Шагалам перад зачыненымі дзвярыма на Першы Шагалаўскі пленэр» і ў дзень адкрыцця

Пленэру адчыніла сваю выставу ў галерэі «Alter ego» Мінскага лінгвістычнага ўніверсітэта. Вялікую колькасць буклетаў «Гутарак…» мы раздалі на мерапрыемствах Пленэру ў Віцебску. У адказ арганізатары адмянілі запланаваную для прыезджых мастакоў экскурсію ў Мінск.

Безумоўна, першапачатковы этап станаўлення галерэі быў самым дэтэктыўным. Паступова заваяваўшы імя і прызнанне, мы пачалі атрымліваць запрашэнні на самыя разнастайныя дзяржаўныя і недзяржаўныя мерапрыемствы. На Міжнародныя фестывалі жаночага кіно, кінафестывалі «Лістапад» — I, V, X і XVIII, фестывалі джаза і блюза («Блюз жыве ў Мінску», 1998, які рабіў Генадзь Старыкаў з «Верасоў» у кінатэатры «Кастрычнік»). Потым — на ўдзел у Першым і Шостым Фестывалях нацыянальных культур. Знакавай падзеяй сталася экспазіцыя ў Нацыянальнай бібліятэцы «Брама… з канца тысячагоддзяў», што адбывалася як частка вялікай урадавай праграмы «Terra incognita Belarus», пасля чаго мы арганізавалі пленэр для студэнтаў з еўрапейскіх краін на Браслаўскіх азёрах. Супольна яны ткалі габелен міру, выраблялі тады яшчэ рэдкую чорназадымлёную кераміку раку, падобную да традыцыйных вырабаў з Поразава.

У 2000-м прайшоў важны праект «Паўстагоддзя са стагоддзем» — мне споўнілася 50, і я вырашыла зрабіць выставу пакалення, сабраўшы па адным лепшым творцы розных відаў мастацтва 1950 года нараджэння — жывапісцаў, керамістаў, габеленшчыкаў, графікаў, плакатыстаў, скульптараў, металістаў. Прыватнаму галерысту прабіцца на плошчы Палаца мастацтва заўсёды было цяжка, але — чарговы дэтэктыў — свой выставачны тэрмін як падарунак на дзень нараджэння мне саступіў Леанід Рыжкоўскі.

Скажу некалькі словаў пра канцэптуальныя выставы 2000-х. Апошняй экспазіцыяй у старым будынку Нацыянальнай бібліятэкі (дзе я ладзіла паказы неаднаразова) была «Фактура» — 50 мастакоў з усёй Беларусі, і работы кожнага, манахромныя, дэманстравалі вобразафармоўную ролю фактуры як аднаго са сродкаў выразнасці.

Наступны крок — асобнае, самастойнае экспанаванне твораў мастацкага металу на кінафестывалі «Лістапад» у 2011-м. Ідэя «Разумнага металу» выспявала не адзін год. Нарэшце Рада Саюза мастакоў зацвердзіла маю ідэю, запланаваўшы выставу на лета 2014 у вялікай зале Палаца мастацтва. Разумею, тут была свая інтрыга: мала хто верыў, што вялізную плошчу можна якасна напоўніць працамі мастакоў-металістаў. Аднак мне ўдалося сабраць 103 аўтараў — і не па адной працы ад кожнага. Але выставу ў Палацы за 10 дзён да адкрыцця адмянілі з той смешнай прычыны, што не ўсе экспаненты з'ўляліся сябрамі Саюза. А ў спісе былі вядомыя дызайнеры, таленавітыя выпускнікі Акадэміі мастацтваў, скульптары-станкавісты і манументалісты, якія ўжо мелі досвед удзелу ў рэспубліканскіх і міжнародных групавых экспазіцыях. Давялося шукаць выйсце, і яно знайшлося ў кастрычніку 2014-га ў выглядзе галерэй «Ракурс» і «Лабірынт» Нацыянальнай бібліятэкі.

Назаву сёння знакамітых майстроў, якія дэбютавалі ў «Браме». Ганна Балаш і Маша Капілава ўпершыню выстаўлялі ў нас свае лялькі, Марына Бацюкова прыйшла да нас з творамі з мастацкай скуры, Рышард Май — з жывапісам, Ігар Каплуновіч — з габеленамі, Генадзь Гурвіч — з жывапісам, графікай і інсталяцыямі, Уладзіслаў Стальмахаў і Абрам Куцікаў — з жывапісам, а таксама Наталля Жыгамонт, Людка Сільнова… У нас адбылася першая персанальная выстава Уладзіміра Акулава.

Напрыканцы спынюся на пленэрах аб'ёмнага тэкстылю, якімі займаюся апошнім часам. Я даўно марыла «адарваць» тэкстыль ад сцяны, зрабіўшы яго аб'ёмным, скульптурным. Першая, і ўдалая, спроба («Эксперыментальны тэкстыль») адбылася ў 1988 годзе, але тады не займела працягу. І толькі ў 2012-м мне ўдалося «падбіць» мастакоў на мазгавы штурм, зладзіць хуткі пленэр у дворыку Палаца мастацтва — «Метафары і метамарфозы». На наступны год тамсама мы паўтарылі пленэр, і гэты, другі, назвалі «Гульні з дажджом», бо нам ізноў «шанцавала» з нашым беларускім надвор'ем: безупынна ліло з неба. Цяпер ужо ўсе творы былі скульптурай. Трэці пленэр, «Снежнае лета» (2014), — спроба зрабіць скульптурнасць тэкстылю яшчэ больш пераканаўчай, каб ён прамаўляў формай, фактурай, лініяй контураў, дзеля чаго я прапанавала пакінуць толькі адзін колер, белы. Далучыліся замежныя віртуальныя ўдзельнікі (Чылі, Польшча, Расія), працы якіх паказваліся ў рэжыме слайд-шоу. І нават тое, што нас не пусцілі ў Палац мастацтва, пайшло на карысць: адкрыўшыся ў Смалявічах, з выставай мы аб'ехалі музеі ўсіх абласных цэнтраў. Знікла боязь перамяшчацца ў прасторы, таму чацвёрты пленэр, «Размовы ў зялёных» (2015, адпаведна — манахромныя работы вытрыманы ў зялёных тонах) адбываўся ў Славакіі, у горадзе Спішска-Нова-Вес. Вярнуўшыся ў Беларусь, мы зноў наведалі ўсе беларускія мастацкія музеі і фінішавалі ў галерэі «Лабірынт» Нацыянальнай бібліятэкі. Сёлета мы правялі пяты, юбілейны пленэр — «Дыялог скульптур. Італьянскі экзерсіс» (Чырвонае/Чорнае) у Балоны, Італія. Тэкстыльная скульптура падрасла, пасталела і вырашыла паразмаўляць са сваёй каляжанкай, скульптурай з металу. Чырвонае — з чорным. А беларускія мастакі — з мастакамі італьянскімі. Так маё

4.

захапленне металапластыкай сустрэлася з любоўю да тэкстыльных кампазіцый. Што з гэтага атрымалася — у хуткім часе можна будзе пабачыць у Мінску.

На заканчэнне Ларыса Фінкельштэйн выказала ўдзячнасць тым, хто на працягу гісторыі «Брамы» станавіўся на яе шляху, рабіў яго цярністым і дэтэктыўным, змушаючы галерэю выжываць, мацавацца, шукаць новыя творчыя ракурсы і магчымасці. Per aspera ad astra…

Падрыхтаваў Аляксей Хадыка.

1. Фрагмент экспазіцыі «Дыялог скульптур. Італьянскі экзерсіс». Балонья. 2016.

2. Віктар Копач. Цыркуляцыя ў прыродзе. З выставы «Механізмы: рэфлексіі і метамарфозы». Мінск. НЦСМ. 2015.

3. Надзея Манцэвіч. «Канфідэнцыйная гутарка». З пленэра «Размовы ў зялёных». 2015.

4. Арцём Мядзведзеў. Эвалюцыя. Змешаная тэхніка. З выставы «Разумны метал». 2014.

ЗАГАДКАВЫ БОСХ. ІКАНАЛАГІЧНЫЯ НАТАТКІ

Мікалай Палкаўнічэнка

2016-ы абвешчаны Міжнародным годам Іероніма Босха (1452—1516). Яго неверагодныя творы заўсёды прыцягвалі ўвагу спецыялістаў розных профіляў. У свой час «спавівальнымі бабулькамі» босхазнаўства з'яўляліся ідэолагі сюррэалізму, псіхіятры і паслядоўнікі Фрэйда, няведанне якімі азоў медыевістыкі (а менавіта — старазапаветных метафар і параўнанняў) з лішкам кампенсавалася саманадзейнасцю профі.

Возьмем, да прыкладу, словы Сіраха: «Ці можа спрачацца гаршчок з гаршэчнікам?!» Яны маюць на мэце чалавека і Бога і ўзыходзяць да роднасці словаў «Адам» і «адама» (чырвоны глей, прах). Адгэтуль паходзяць словы: «Прах ты. І ў прах вернешся» і словазлучэнне «сасуд граху». Босхаўскія выявы перакуленых гліняных збаноў сімвалізуюць грэшную плоць, пазбаўленую душы. Момант страты апошняй адлюстраваны на мадрыдскай

карціне «Спакушэнне Святога Антонія» ў выглядзе збана, які цягнуць бесы. Пры гэтым з яго выліваецца вадкасць.

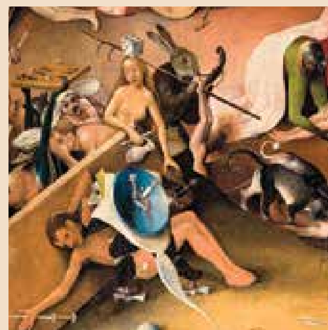
З падачы псіхааналітыкаў сюррэалістычная выява вушэй і клінка паміж імі разглядаецца ў якасці сімвала сусветнага мужчынскага пачатку. Між тым

выява стралы, якая навылёт пранізвае гэтыя вушы, — біблейская метафара вуснага слова. (У нашым выпадку запавету «не забі», што не затрымліваецца ў галовах грэшнікаў.) Матыў Слова-логаса, не пачутага і «не пазнанага сваімі», увасоблены і на лонданскім «Каранаванні цёрнам» у выглядзе стралы, якая захрасла ў капелюшы.

У якасці эратычнага сімвала часта падаецца і выява ключа з бародкай у выглядзе літары «S» (sanctus, spiritus), у кольцы якога зачапілася чорная душа грэшніка. Між тым гэты матыў — парафраз словаў Святога Пятра: «Лягчэй вярблюду прайсці праз вушка іголкі, чым багатаму трапіць у Царства Нябеснае».

У правым ніжнім кутку цэнтральнай часткі трыпціха «Воз сена» мала хто бычыць сцэну падрыхтоўкі да харчавання сенам, што ўзыходзіць да лацінскай прымаўкі з «Adagia» Эразма Ратэрдамскага («харчавацца сенам» — быць дурнем). Змест слоўнікавага гнязда meta ўніверсальнай лаціны (стог сена, мэта, старт і прызавы фініш рысталішчаў, край магілы) значна глыбейшы і гучнейшы за прымаўкі «сена — нішто, труха», «чутнасць» яе была абмежавана тэрыторыяй Брабанта.

У Беларусі бытуе збіральнае зневажальнае слова «латруга», што паходзіць ад зместу слоўнікавага гнязда latro (рабаўнік, бандыт, душагуб, забойца, найміт, пірат, ігральны камень). Менавіта гіганцкі ігральны камень вянчае галаву грэшніцы (душа — жаноча-

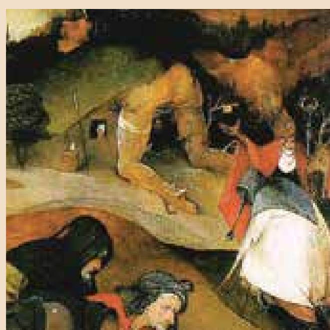


га роду) з «Пекла музыкаў», правай часткі трыпціха «Сад зямной насалоды». Маленькі ж каменьчык — кончык указальнага пальца адсечанай рукі, які ўказвае на падлік грахоў (calculus — ігральны каменьчык, падлік).

Маленькае ратэрдамскае тондо «Блудны сын» з'яўляецца своеасаблівым духоўным аўтапартрэтам Босха, гэта засведчвае рэнесансавую эмансіпацыю яго асобы. Выява весніц без агароджы, да якой накіроўваецца блудны сын, адпавядае рэалістычнай выяве так званай нябеснай «Брамы святла» на гмерку Альбрэхта Дзюрэра і выдавецкаму знаку «дэльта-таў» Францыска Скарыны. Адметная маленькая ластаўка, змешчаная Босхам на самую ніжнюю перакладзіну гэтых весніц. У хрысціянскай сімволіцы маладыя ластаўкі (заўсёды галодныя) сімвалізуюць прагу духоўнай ежы. Закатанасць штаноў на левай назе блуднага сына сімвалізуе незаплямленасць праведніка брудам грэху і карэлюе з дэталлю сучаснай працэдуры масонскай ініцыяцыі.

Далёка не ўсе юрысты, не кажучы ўжо пра мастацтвазнаўцаў, ведаюць пра тое, што, згодна з аўкцыйным правам старажытных рымлян (Jus hastae), месца распродажу ўказвалася дзідай, на версе якой дэманстраваўся які-небудзь «лот». З улікам тоеснасці слоў «дзіда», «шост» і «прыап» лацінскаму hasta, босхаўскія выявы збаноў, што «прасыхаюць» на вяршынях жэрдак, сімвалізуюць прадажнасць целаў і душ. Напрыклад, на тонда «Блудны сын» выява птушкі ў клетцы і дзіды каля дзвярэй шынка — лупанарыя, разбураны дах якога ўвенчаны збанам (страха — кабалістычны сімвал абароны розуму чалавека ад шкодных уплываў, іх пазбягае блудны сын — праведнік).

Акрамя выявы птушкі ў клетцы, тэзіс хрысціянскіх гностыкаў «Цела — турма душы» ўвасабляе і сюррэалістычны матыў выявы так званага «чалавека-пагорка» з лісабонскага трыпціха «Спакушэнне Святога Антонія»: над уваходам у «пячору» (лац. fornix — пячора, прытон, лупанарый) навісаюць краты (carcer) брамы, што нагадваюць узнятую заслонку клеткі птушкалова. Увайсці ў гэту пячору заклікае біскуп, жаночая дэталь адзення якога (закрывае вусны) намякае на Царкву-Маці. Наверша пастырскага посаха гэтага біскупа ў выглядзе кухонных вілаў (ухват) пазначае пякельнае полымя для «гліняных гаршкоў», адзін з іх увасоблены ў выглядзе аленя (cervus) у святарскім паліўме, што адсылае да слугі (servus) Бога.



Слова з'яўлялася першай і апошняй інстанцыяй культуры і адукацыі Сярэднявечча, у межах чаго было магчымым нават пытанне пра тое, да якой часткі мовы належыць слова Бог, на што будучы «Доктар Ілюмінатус» — шкаляр Дунс Скот — адказаў: «Бог — не частка, а ўсё».

У выяве «манаха-зламысніка», змешчанага ў пельку пад масточкам на левай частцы трыпціха, цяжка пазнаць адыёзнага Аляксандра VI Борха. Між тым водгук гэтай этымалогіі маецца ў Оксфардскім слоўніку англійскай мовы, згодна з якім другое значэнне слова Pontifex — будаўнік мастоў.

...Кола прыватных замоўцаў карцін Босха і беспакаранасць мастака з боку інквізіцыі сведчаць аб уплывовасці яго магутных абаронцаў. На жаль, цяпер яны не могуць абараніць імя гэтага геніяльнага майстра ад псеўданавуковых дыягназаў абмежаваных саманадзейных псіхіятраў і наркологаў, якія стваралі свае дысертацыі на матэрыяле ўвасабленняў босхаўскіх «монстраў», адзін з іх, напрыклад, сімвалізуе звярыную сутнасць чалавека (жывёліна з тулавам у выглядзе глінянага збана). Аб стане сучаснага босхазнаўства яскрава сведчыць «паспяховае» ўдакладненне дат стварэння асобных карцін з дапамогай дрэўных гадавых кольцаў, ажыццёўленае групай даследчыкаў пры падрыхтоўцы юбілейнай міжнароднай выставы твораў мастака. Між тым колькасць такіх кольцаў на дошках карцін відавочна меншая, чым у стваолаў дрэваў, з якіх яны выпілоўваліся. Да таго ж узрост драўніны дошак карцін Босха ніякім чынам не суадносіцца з датамі стварэння карцін.

1. Спакушэнне Святога Антонія. Дошка, алей. Пасля 1490. Мадрыд.
2. Каранаванне цёрнам. Дошка, алей. 1490—1500-я.
3. Воз сена. Цэнтральная частка трыпціха. Дошка, алей. 1500—1502.
4. Блудны сын. Дошка, алей. 1503.
5. Пекла музыкаў. Правая частка трыпціха «Сад зямной насалоды». Дошка, алей. 1505—1506.
6. Спакушэнне Святога Антонія. Правая частка трыпціха. Дошка, алей. 1506. Лісабон.

The October issue of *Mastactva* greets its readers with the topical rubric **The Year of Culture**, where the state of Belarusian society is analyzed from the theatre perspective by Saulius Varnus, chief director of the Magiliow Drama Theatre (p. 2). Then, naturally, follow **Coordinates** — regular columns by Dzmitry Padbiarezski, Tattsiana Mushynskaya, Liubow Gawryliuk, Alesia Bieliaviets and Zhana Lashkievich, which will provide you with guidelines for every kind of art (p. 3).
An art portfolio created, galleries visited, an exhibition arranged, a catalogue published, what is next? Developing! Natallia Garachaya, a scholar of art, curator and our guide to the world of contemporary art, offers **The Survival Instruction** both to beginners and experienced masters of art — there is never too much knowledge (p.7).
The first thematic rubric is **Choreography**. Sviatlana Gutkowskaya prepared a comprehensive review of the 8th International Choreography Forum «Sozhski Karagod» (***The Dance of Three Continents***, p.8).
In the **Music** rubric, there is Aliaksander Matusievich's appraisal of the premiered operas *The Passenger* and *the Idiot* (***Fashion for Weinberg***, p. 12), Viera Gudziey-Kashtalyan's master class (***Volha Padgaiskaya: Contemporary Composer and the Boat***, p. 14), Viachaslaw Vaitkievich's essay for the anniversary of the Belarusian Capella Choir (***To Realize Music in Music***, p. 18), as well as the **Cultural Layer** by Aliaksander Milto — from the history of the country's best music school, part two (***All the Roads Led There...***, p. 21).
The next **Theatre** rubric carries a series of profound materials. Reviews of theatrical events and appraisals of notable (or simply much talked-of) performances are prepared by: Natallia Ganul and Aliaksey Zamski («Belarus Open» Programme of the 6th Teart International Theatre Forum, p. 25); Zhana Lashkievich (*We haven't got time to be happy*, p. 30); Dzmitry Yermalovich-Daschynski (*Genghis Khan* at the 21st Bielaya Viezha International Theatre Festival, p. 31); Ihar Rahanski (theatre project in Ashmiany, p. 32).
The October **Visual Arts** rubric offers a rich variety of themes. We take a look at the present-day exhibitions and their reviews: Liubow Gawryliuk (*Month of Photography in Minsk — 2016*, p. 34), Illia Sviryn (*Modern Art Festival «Dach XXX»*, p. 40), Andrey Yankowski (*The Touch of Slovakia. Drawing. Object. Values* by Zuzana Graus Rudavska at the University of Culture Gallery, p. 42). *Theme: The Art Institutes* — Larysa Finkelshtein (*Almost a Detective* Story, p. 43).
In the same rubric, there is the **Cultural Layer** from Mikalai Palkawnichenka dedicated to Hieronymus Bosch's heritage, enigmatic and attractive (***The Enigmatic Bosch. Iconological Notes***, p. 46).
The publication is concluded with the **Collections** rubric — a virtual journey in search of unique works of Belarusian art. In October, Alexey Rodionov talks about the canvases by Robert Genin (1884—1941). From Alexey Rodionov's collection (St. Petersburg), p. 48.

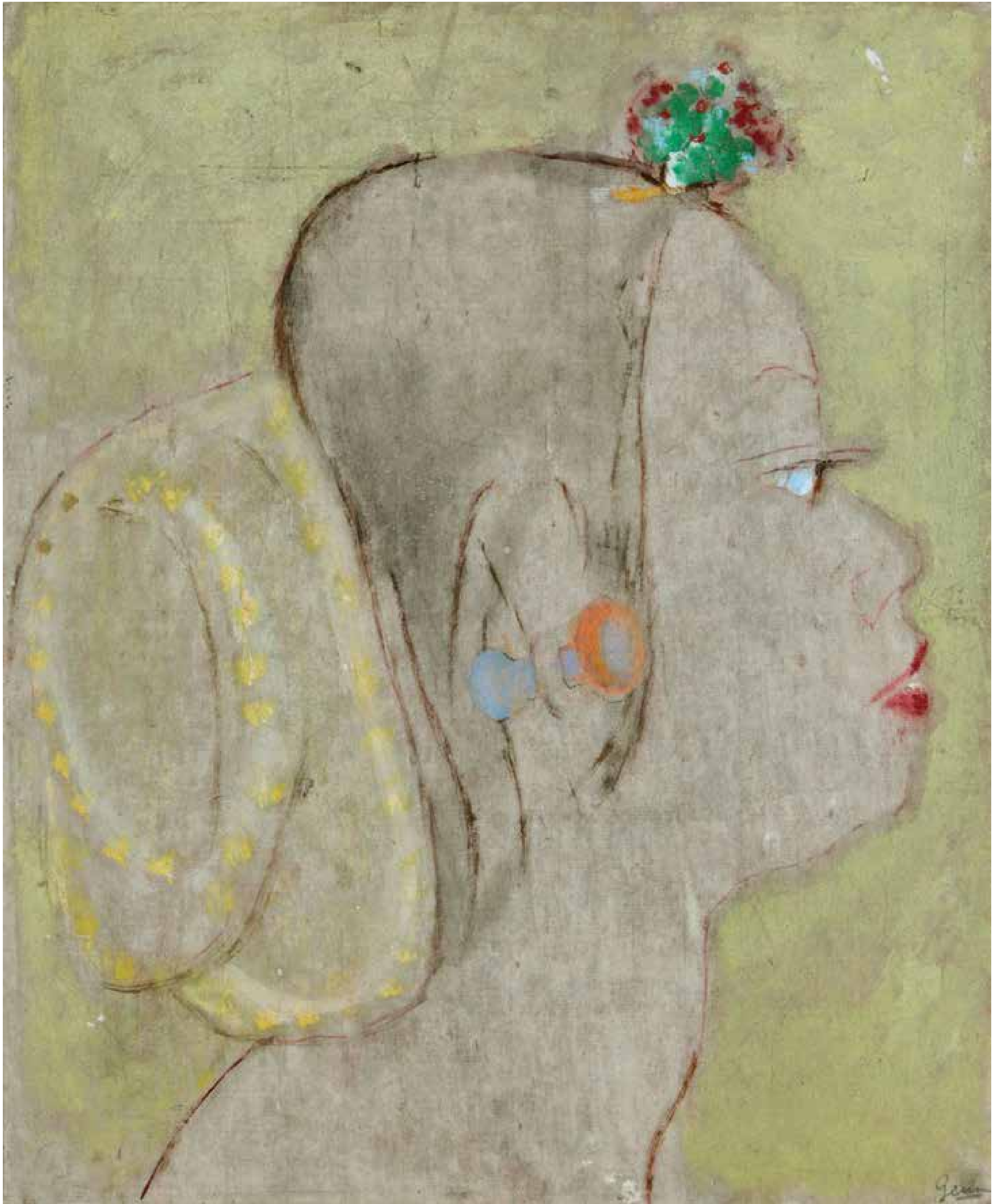
Роберт Генін (1884—1941) са збору Аляксея Радзівонава (Санкт-Пецярбург)

Аляксей Радзівонаў

Чаму дзесяць гадоў назад я пачаў збіраць творы Роберта Геніна, патлумачыць няпроста, накшталт адказаць на пытанне, як ты абраў жонку: сустрэліся незнарок, а яна аказалася менавіта той, якую шукаў. Патрэба калекцыянаваць уласцівая некаторым людзям па складзе характару, а што менавіта стане прадметам збірання, залежыць ад многіх акалічнасцей. Першыя працы Геніна трапілі да мяне выпадкова, гэта было ў Германіі, на адным з аўкцыёнаў. Два класічныя, вельмі жывыя жаночыя партрэты сангінай 1912 года — пранізлівы позірк трохі спадылба, з далёкага, яшчэ мірнага для Еўропы часу. Вакол імя мастака быў туман, слоўнікі і энцыклапедыі давалі розныя даты смерці — хто 1943, хто 1939. Калі маё калекцыянаванне дапоўнілася даследчай працай, высветлілася, што Роберт Львовіч пакончыў з сабой у Маскве 16 жніўня 1941 года. Паступова ўдакладнілася і месца нараджэння: вёска Высокае пад Смаленскам, дзе ён, паводле слоўнікаў, нарадзіўся ў 1884 годзе, у выніку знайшлася пад Клімавічамі ў Магілёўскай губерні. Збіраючы карціны і вывучаючы іх гісторыю, датыкаешся да часу, удыхаеш яго водар. Гэта само па сабе цікава, а праз творы мастацтва неяк па-асабліваму пранізліва.
Мастак Роберт Генін быў чалавекам надзвычай эмацыйным. Па водгуках сяброў, ён валодаў экзальтаваным і бестурботным тэмпераментам і звяртаў мала ўвагі на захаванне сваіх прац. Аляксандр Магілёўскі ўспамінаў: «Майстэрня ўяўляла з сябе склад, які ўтрымліваў бясконцую колькасць папяровых накідаў, раскіданых па ўсёй падлозе; тут жа на сталах і падваконніках валяліся груды пастэльных крэйдаў, прывезеных ім з-за мяжы. Ён атрымліваў задавальненне ня́дбайна прайсціся нагамі па накідах і чарнавых эскізах — яны атрымлівалі, паводле яго меркавання, "пацiну часу"».
Сам Генін казаў, што ён уласнаручна знішчыў шматлікія са сваіх твораў: «...я тры дні і тры ночы спальваў карціны. Я спальваў у вялікім каміне. Я думаў, што гэта пойдзе хутка. Я стаў рэзаць вялікія карціны і спальваць. Потым прыйшлося ўзяць рамізніка і адвезці на звалку».
Калі сам мастак так ставіўся да сваіх твораў, то хто яшчэ мог бы захаваць іх? Музеі, прыватныя калекцыянеры, члены сям'і. Са сваёй першай жонкай Мартай Генін расстаўся ў 1913 годзе, з другой, Маргарытай, — у 1927-м; у абодвух выпадках расстанне пакінула ў сэрцах жанчын гаркату. Клапаціцца пра спадчыну Геніна ні яны, ні іх дзеці не думалі. Калекцыянеры-знаўцы жылі ў Швейцарыі, Нідэрландах, Аўстрыі — але галоўным чынам у Германіі. З прыходам нацыстаў для іх надышлі кепскія часы: у яўрэяў адбіраліся творы, ды і сам аўтар патрапіў у спіс прадстаўнікоў «дэгенератыўнага мастацтва», чые працы належала канфіскоўваць, у тым ліку і з музеяў.
У выніку палотны Геніна, якія перажылі Другую сусветную вайну, аказаліся раскіданымі па свеце. У такіх умовах знаходзіць і збіраць іх было цяжка, але займальна. На сёння ў маёй калекцыі налічваецца два з паловай дзясяткі жывапісных прац Геніна, паўтары сотні пастэляў, малюнкаў, сотня гравюр сухой іголкай і літаграфій.
Сярод новых паступлення́ў — «Галава балійкі» 1926 года, набытая ў 2015-м на адным з аўкцыёнаў ЗША. Пастэль на тонкай японскай паперы, аркуш наклеены на фанеру і зманціраваны пад тканым паспарту, манціроўка і рама — тагачасныя. На заднім баку фанеры дзве налепкі і выпускная пячатка парыжскай мытні. Адна з налепак — знакамітай багетнай майстэрні «Lucien Lefebvre-Foinet», другая — каліфарнійскай галерэі «Dalzell Hatfield». Гэтая галерэя актыўна супрацоўнічала з галерэяй «Lilienfield» з Нью-Ёрка, дзе ў сакавіку-красавіку 1936 года прайшла апошняя персанальная выстава Роберта Львовіча. У мяне няма сумневаў, што Генін — тады ён жыў у Парыжы — аддаў «Галаву балійкі» ў абрамленне Ляфеўру-Фуанэ, а пасля, на пачатку 1936-га, адправіў у Нью-Ёрк, і праца была на той выставе, каталог якой уключае сем твораў (нумары 1—7) пад аднолькавай назвай «Галава балійкі». Але калі 23 сакавіка 1936 года ў галерэі «Lilienfield» адбывалася ўрачыстае адкрыццё, Роберт Генін быў ужо ў Маскве — на апошняй станцыі сваёй неспакойнай вандроўкі.

Падрыхтавала Алеся Белявец.

Робер Генін. «Галава балійкі». Пастэль. 1926.



Вольга «Palunisa» Бабурына.
Дзве птушкі. Выцінанка. 2016.

ISSN 0208-2551
9 770208 255007 10016

ПАДПІСНЫЯ ІНДЭКСЫ 74958, 749582. РОЗНІЧНЫ КОШТ — ПА ДАМОЎЛЕНАСЦІ.